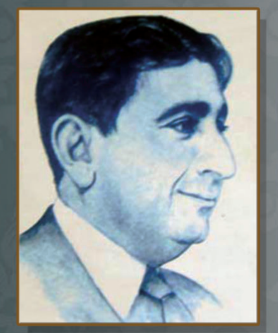
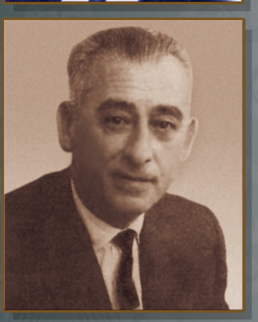
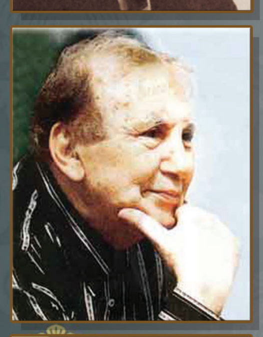
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب









قراءات نصّية في الشعر العربي المعاصر في سورية

دراسة



د. خليل الموسى





قراءات نصّية
في الشعر العربي المعاصر
في سورية



تصميم الغلاف

أحمد إسماعيل

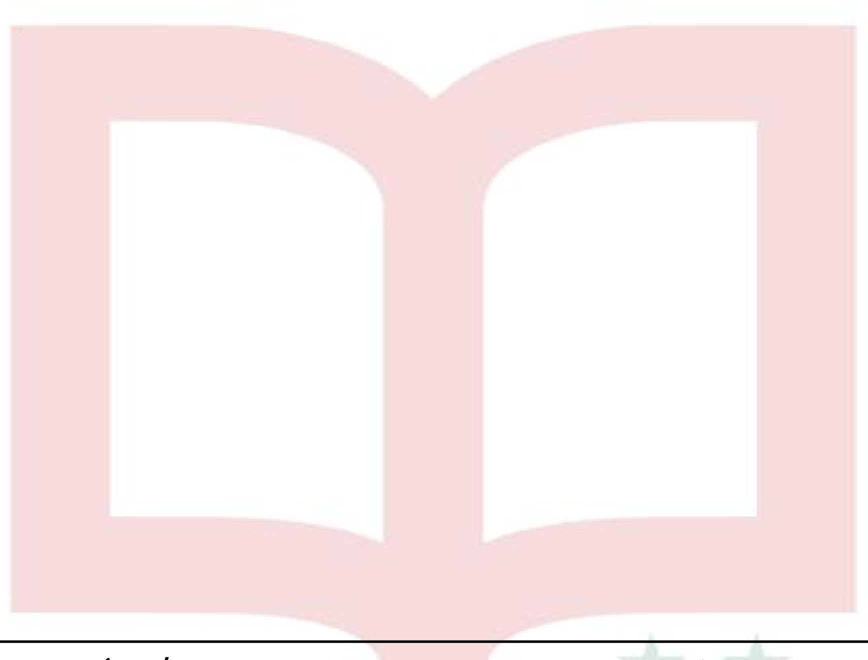
د. خليل الموسى

قـراءات نصّيـة في الشعر العربـي المعاصر في ســورية

دراسة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٢م



قراءات نصّية في الشعر العربي المعاصر في سورية : دراسة / تــأليف خليل الموسى .- دمشق : الهيئة العامة الــسورية للكتــاب، ٢٠١٢م .- ٢٤٨ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات في الأدب العربي؛ ٢٤)

١- ٨١١,٩٥٦١٠٠٩ م و س ق ٢- العنوان

٣- الموسى ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات في الأدب العربي

«٢٤»

هذه الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة في أنَّ موضوعاتها من الشعر العربي الحديث في سورية، وهو شعر غنيٌّ بدلالاته متنوّع بأساليبه، وقابلٌ لتعدّد القراءات واختلافها أولاً، ولكنَّنا انصرفنا عنهُ إلى أجناس أدبية أخرى، وأهملناه لمصلحة شعراء ومجموعات شعرية دُرست غير مرَّة ثانياً، وهي دراسة تطبيقية تحليلية وصفية ثالثاً، وتغطّي مساحة واسعة من شعر الشطرين وشعر التفعيلة وقصيدة النثر رابعاً، وهي خامساً دراسة أفقية عمودية نصيّة توزّعت إلى قسمين :

- القسم الأول خمس قراءات لخمسة شعراء: بدوي الجبل - عمر أبو ريشة - نديم محمد - نزار قباني - محمد الماغوط، تتناول خمس ظواهر في أعمالهم .

- القسم الثاني خمس قراءات نصية أخرى محدّدة بنصّ لكلّ شاعر على حدة، وهم: محمد عمران - خالد محيي الدين البرادعي - لويس الرزق - شوقي بغدادي - إبراهيم عبّاس ياسين .



m

سيظل الشعر العربي المعاصر في سورية بحاجة ماسة إلى دراسات نصّية، دراسات تحاول أن تتلمَّسَ حركته من الداخل، وأن تبتعد قدر الإمكان عن سلطة المؤلف، لتقول كلمة قريبة من الموضوعية في تجربة أسهمت برفد المشهد الشعري، وكانت حلقة من سلسلة حلقات في تجليات هذا المشهد، ولذلك كانت هذه القراءات النصية التي توزعت إلى قسمين:

تضمَّن القسم الأول خمس قراءات لخمسة شعراء، وهي تنطلق من دراسة ظاهرة متجلية في أعمال هذا الشاعر أو ذاك كما تراءت لنا في شعر بدوي الجبل، وعمر أبو ريشة، ونديم محمد، ونزار قباني، ومحمد الماغوط، ولا يعني ذلك أنّ هذه القراءات أخيرة، أو هي وحيدة، وإنما هي قراءات تشقّ طريقاً إلى أعمال هؤلاء الشعراء، وتقبل الحوار والمناقشة، وتدعو الآخرين إلى أن يشقّوا طرقاتهم إلى هذه الينابيع.

أما القسم الثاني فهو يتضمَّن أيضاً خمس قراءات نصية محدّدة بنصّ معزول عن أيّ نصّ آخر للشاعر نفسه أو سواه، والنصوص الخمسة متنوعة ومختلفة، منها قصائد ملحمية طويلة، كقصيدتي «ملحمة محمد» لخالد محيي الدين البرادعي، وهي في ثلاثة مجلدات، و«مارد الزنبق أغفى» للويس الرزق، وهي عمل طويل مستقلّ، والأخرى قصائد غنائية درامية، وهي قصيرة الحجم بالقياس إلى القصائد الملحمية، وتتضمن ما

يأتي «شهريار الزمن الأخير» لمحمد عمران، و «رؤيا يوحنا الدمشقي» لشوقي بغدادي، و «الجمر» لإبراهيم عباس ياسين.

إنَّ اختيار شعراء القسم الأول وقصائد القسم الثاني لا يشير إلى أي مرجعية تفضيلية أو صيغة توازنية أخرى، وإنما هو ناجم عن حاجة نصية استدعتها طبيعة القراءات، مما أوجب الإشارة إلى ذلك، لتكون القراءة أكثر حرية وتنوعاً.

والله من وراء القصد دائماً

مطلع الشهر الثالث ٢٠٠٨.

خليل

* * *

القسم الأول

قراءات نصيّة لخمسة شعراء

---

١ - الملامح الملحمية في ديوان بدوي الجبل

٢ - الإيقاع السردي في شعر عمر أبو ريشة

٣ - الغنائية الرومانسية في شعر نديم محمد

٤ - تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني

٥ - شعرية الانتهاك عند الماغوط



الملامح الملحمية

في ديوان بدوي الجبل

- ١ -

لننطلق أولاً من العنوان الذي اخترناه للدراسة، وهو "الملامح الملحمية في ديوان بدوي الجبل"، وهو يتضمَّن عبارتين "الملامح الملحمية" و"ديوان بدوي الجبل"، والأولى تشير إلى جنس أدبي قديم ازدهر في عصور الإغريق، ولكنّنا قيّدنا هذا الجنس بمفردة قصدناها، وهي "ملامح"، وهذه المفردة جمع تكسير للكثرة، ومفردها "اللمحة"، وهي النظرة السريعة (رأيته لمحة البرق) أي قدر لمعة البرق من الزمان، ولذلك فإن المقصود بالملامح المشابهة السريعة، وهذه نقطة ينبغي أن تُسجّلَ أولاً، لأنّ الشعر العربي ذو طبيعة غنائية أولاً، والقصيدة الغنائيةُ وجدانية تعبّر بأسلوب غنائي عن المشاعر والمواقف، وهذا يعني أنّ الذات المتكلّمة في القصيدة هي نفسها الذات المحكيّ عنها، في حين أنّ الذات المتكلّمة في القصيدة الملحمية منفصلة عن الذات المحكي عنها، ولذلك كان الشعر الملحمي موضوعياً إلى حدّ ما، لأنّ الموضوعية في الشعر أمر متعذّر. ونقصد بالعبارة الثانية "ديوان بدوي الجبل" ما صدر عن دار العودة تحت هذا المسمى في الطبعة الأولى سنة ١٩٧٨، وهو زمن قريب من زمن وفاته (١٩٨١)، ولذلك لا تدخل القصائد غير المنشورة في هذه الدراسة.

وعلينا ثانياً أن نستعين بمعاجم المصطلحات الأدبية والنقدية لتحديد القصيدة الملحمية، فهي:

« قصيدة سردية، بطولية، خارقة للمألوف، تعتمد بدءاً مخيّلة إغرابية بخلقها عالماً أوسع وأكبر من العالم المعروف، وتستند إلى سرد أحداث تمتزج فيها الأوصاف، والشخصيات، والحوارات، والخطب، والنصائح، وتتدرج كلّها في حكاية تلفّها في وحدة واضحة»[١]. أما شخصياتها فهي من الأساطير الملحمية التي تدور حول عدد من الأبطال، فتضخّم مآثرهم، وتخرجهم من نطاق البشر العاديين، وتحوّلهم إلى رموز ممثّلة لفكرة أو لقومية. ومن صفاتهم المشتركة أنهم ينتمون إلى عهد غابر. وأنهم ساذجو النفسية عادة، متفوقون على أعدائهم ومعاصريهم، مخلصون لوطنهم وأمتهم[٢].

وهي "قصيد قصصي مطوّل. تحيا أبطاله وأفعاله ولغته على المستوى البطولي. ويكون أسلوبه رفيع البلاغة إلى أقصى درجة.

والخصائص الكبرى المميزة للملحمة هي: (١) مشهد ناءٍ من حيث الزمان والمكان (٢) أسلوب موضوعي عالٍ رصين في فخامته (٣) حبكة بسيطة (٤) حادثة مركزية (أو سلسلة من الأحداث) تتناول مادة أسطورية أو تقليدية (٥) موضوع يتضمن مشكلات إنسانية عامة (٦) بطل سامق العلو في ارتفاع قامته المعنوية (٧) قوّة جسمية وعقلية وشخصية تفوق البشر (٨) قوة غيبية تتدخل في الفعل" [٣].

وهي "١- قصيدة قصصية طويلة، موضوعها البطولة ٢- عمل أدبي يمجّد جماعة، بسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري تتجسّد فيه المثل"[٤].

وإذا حاولنا أن نلخّص القواسم المشتركة من هذه التعريفات وجدنا فيما بين أيدينا ما يأتي:

١- قصيدة سردية طويلة تقوم على حدث يعالج مشكلة إنسانية.

٢- البطل في الملحمة حقيقي أو أسطوري، يدافع عن القيم التي تتمسّك بها الجماعة، ليتحوّل إلى رمز من رموزها، ولذلك لابدَّ من أن يتسم الحدث أو الشخصية بشيء من الغرائبية أو المبالغة لرفع البطل من الإنسان العادي إلى ما فوق البشري.

٣ - الأسلوب في الملحمة بلاغي رصين رفيع فخم يتناسب مع الموضوع والحدث والشخصيات.

- ٢ -

ثمّ علينا ثالثاً أن نضع في الحسبان أنّ الحدود الصارمة التي أقامها أرسطو في كتابه الرائد "فنّ الشعر" بين الأجناس الشعرية والتي هيمنت على الشعرية إلى بدايات القرن التاسع عشر لا تلغي أبداً الشكوك في مقولة نقاء الجنس الأدبي وموضوعاته نقاءً خالصاً، فمقولة الجنس الصافي، وبخاصة في الشعر، أمر يحتاج إلى إعادة نظر، فالقصيدة الغنائية لا تخلو، في عرف النقاد في العصر الحديث، من العناصر الدرامية والملحمية، كما لا تخلو الملحمة أو الدراما من العناصر الغنائية"[٥]"، ولذلك يرفض الفيلسوف كروتشه هذه التقسيمات التي يلجأ إليها النقاد، وحجته في ذلك أنّ الجمال كلٌّ موحّد، فيقول: "وأيُّ معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي وموضوعي، وغنائي وأسطوري، وعاطفي وتصوّري، مادام يستحيل، في التحليل الجمالي، أن نفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية، والغناء عن الأسطورة، وصورة العاطفة عن صورة الأشياء""[٦]".

بناء على ذلك فإنّ المقولة التي تذهب إلى أن العرب لم يعرفوا في تاريخهم فنّ الملحمة أمر يحتاج هو الآخر إلى إعادة نظر، صحيح أنّ الشعر العربي القديم يخلو من ملحمة كاملة ومتكاملة كما وصل إلينا، وكما هي الحالة مثلاً في ملحمتي "الإلياذة" و"الأوديسة"، ولكنَّ الصحيح أيضاً أنّ هذا الشعر لا يخلو من مشاهد ملحمية قائمة في شعره الغنائي، وإن كان الشاعر والراوي واحداً في المشاهد الملحمية في شعر عنترة مثلاً "٧" أو سواه من الشعراء الفرسان، ثمّ إنّ هذه المشاهد قائمة في هذا الشعر البطولي، فحياة العرب ملحمية بامتياز، وثمة حروب وغزوات قامت بين القبائل العربية وسواها، كحرب البسوس وداحس والغبراء، وثمة أيام لهذه القبيلة أو عليها، وإذا استعرضنا بعض القصائد التي قيلت في هذه الحرب أو تلك وقعنا على

مشاهد ملحمية خالصة، ومن ذلك مثلاً لامية الحارث بن عُبَاد الذي قاد حرب بكر ضدّ التغلبيين بعد أن قُتل ولده بُجَيْر ظلماً، فقال:

لهــفَ نفــسي علــى بُجَيْــرٍ إذا مـــا

جَالَــتِ الخيــلُ يــومَ حَــرْبٍ عُــضَالِ

وَتَـــسَاقى الكمـــاةُ سُـــمَّاً نقيعـــاً

وبدا البِـيضُ مِـن قِبَـابِ الحِجَـالِ (...)

يـــا بنـــي تَغْلِـــبٍ قَتَلْـــتُمْ قتـــيلاً

مـــا سَـــمِعْنَا بِمِثْلِـــهِ فـــي الخَـــوالِي

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

لَقِحَـــتْ حَـــرْبُ وائـــلٍ عـــن حِيَـــالِ

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

لـــيسَ قـــولي يُـــرَادُ لكـــنْ فِعَـــالي

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

جَـــدَّ نَـــوْحُ النِـــساءِ بـــالإِعْوَالِ (...)

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

للـــــسُّرَى والغـــــدُوِّ والآصـــــالِ

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

طـــالَ ليلـــي علـــى الليـــالي الطِّـــوَالِ

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

لاعتنـــاقِ الأبطـــالِ بالأبطـــالِ (...)

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

لا نبيـــعُ الرِّجـــالَ بَيْـــعَ النِّعـــالِ

قَرِّبـــا مـــربطَ النَّعامـــةِ منِّـــي

لِبُجَيْـــرٍ فـــداهُ عمِّـــي وخـــالي

قَرِّباهـــا لحــــيِّ تَغْلِـــبَ شُوســـــاً

لاعتنــــاقِ الكمــــاةِ يـــومَ القتـــالِ

قَرِّباهـــــا وقَرِّبَــــا لَـــأْمتي دِرْ

عـــاً دِلاَصـــاً تَـــرُدُّ حَـــدَّ النِّبَـــالِ

قَرِّباهَـــــا بمُرْهَفَـــــاتٍ حِـــــدَادِ

لِقِـــرَاعِ الأبطـــالِ يـــومَ النِّـــزَالِ"[٨]

وكان ردّ المهلهل على الحارث بن عُبَاد بالتأسَف على أخيه كليب الذي قتله جسّاس بن مرّة البكري غدراً، وعزمه على قتال الحارث والبكريين إلى أن يفنيهم، ويعارض قصيدة الحارث، ويقول من لاميته:

إنّنـــي زائـــرٌ جُمُوعـــاً لبكـــرٍ

بيــــنهم حـــارِثٌ يريـــدُ نِـــضَالي

قـــد شَـــفَيْتُ الغليـــلَ مـــن آلِ بكـــرٍ

آلِ شَـــيْبَانَ بـــينَ عَـــمٍّ وخـــالِ

كيـــف صـــبري وقـــد قَتَلْـــتُمْ كُلَيْبـــاً

وشَـــقِيتُمْ بقتْلِـــهِ فـــي الخـــوالي

فَلَعَمْـــرِي لأَقْـــتُلَنَّ بكُلَيْـــبٍ

كـــلَّ قَيْـــلٍ يُـــسْمَى مِـــنَ الأَقْيَـــالِ (...)

لا تَمَـــلَّ القِتَـــالَ يـــا بْـــنَ عُبَـــادٍ

صَـــبِّرِ الـــنَّفْسَ إنِّـــي غيـــرُ سَـــالِ

يـــا خليلـــيَّ قرِّبَـــا اليـــومَ منِّـــي

كـــلَّ وَرْدٍ وَأَدْهَـــمٍ صَـــهَّالِ

قَرِّبَـــا مَـــرْبَطَ المُـــشَهَّرِ منِّـــي

لِكُلَيْـــبِ الـــذي أشـــابَ قَـــذَالي

قَرِّبـــا مَــــرْبَطَ المُـــشَهَّرِ منِّـــي

واسْــــألاني ولا تُطِــــيلاَ سُــــؤالي

قَرِّبـــا مَــــرْبَطَ المُـــشَهَّرِ منِّـــي

ســـوفَ تبـــدو لنـــا ذَوَاتُ الحِجَـــالِ

قَرِّبـــا مَــــرْبَطَ المُـــشَهَّرِ منِّـــي

إنّ قـــولي مُطـــابِقٌ لِفِعَـــالي

قَرِّبـــا مَــــرْبَطَ المُـــشَهَّرِ منِّـــي

لاعتنـــاقِ الكُمَـــاةِ والأبطـــالِ (...)

قَرِّبـــا مَــــرْبَطَ المُـــشَهَّرِ منِّـــي

مَـــعَ رُمْـــحٍ مُثَقَّـــفٍ عَـــسَّالِ

قَرِّبـــا مَــــرْبَطَ المُـــشَهَّرِ منِّـــي

قَرِّبَـــاهُ وقرِّبـــا سِـــرْبَالي

ثُـــمِّ قـــولا لكـــلِّ كهـــلٍ ونـــاشٍ

مـــن بنـــي بكـــرٍ جَـــرِّدوا للقتـــال

قـــد ملكْنَـــاكُمْ فكونـــوا عبيـــداً

مـــا لكُـــم عـــن مِلاكنـــا مـــن مجـــالِ

وخُـــذُوا حِـــذْرَكُمْ وشُـــدُّوا وجِـــدُّوا

واصْـــبِرُوا للنِّـــزالِ بعـــدَ النِّـــزَالِ"[٩]

إنّ هاتين القصيدتين نشيدان من أناشيد ملحمة حرب البسوس، وهما لبطلين من أبطالها الفرسان، وكلٌّ بطل ينتخي بفرسه وقومه وبطولاته، ويصف وقائعه وانتصاراته في الحروب السابقة، وما التكرار الذي نلمسه في القصيدتين سوى متكئ وحافز للهيجان قبل الواقعة، ثمَّ علينا أن نتذكّرها هنا بأنّ حرب طروادة قد اشتعلت بعد أن خطف فاريس هيلين الإغريقية من تحت زوجها، فغضب لهذا الفعل أغاممنون وعزم على الانتقام من طروادة، وهذا

ما فعله المهلهل حين قتل جسَّاس الملك كليباً، ثمّ علينا أن نتذكر هاهنا أيضاً أنّ آخيل كان قد تجنّب الحرب مع قومه إلى أن قتل هكتور بطل طروادة باتروكليس صديق آخيل، فغضب آخيل غضبة حمراء، واندفع إلى الحرب لينتصر على الطرواديين، وهذا ما كان مع الحارث بن عباد الذي اعتزل الحرب إلى أن قتل المهلهل بجيراً، فغضب الحارث لمقتل ولده ظلماً، وشدَّ على المهلهل، وانتصر عليه وعلى التغلبيين، وأنهى حرب البسوس.

ثمَّ إننا نرى اليوم وفقاً للدراسات التي قدّمها الشكلانيون الروس والبنيويون الفرنسيون أن كثيراً من المشاهد الأدبية الخالصة أو الشعرية قد نعثر عليها في كتب ليست أدبية، فقد نعثر على مشاهد في كتب الرحلات أو الجغرافية أو التاريخ أو سواها، ويمكننا أنْ نتوّقف عند مقولة "الأدبية" "Littérarité" عند رومان ياكبسون والشكلانيين التي فتحت الباب على مصراعيه بين الأجناس الأدبية، حتى إنهم استبدلوها بالشعرية، فكتب ميخائيل باختين "شعرية دوستويفسكي"، ثم كتب تزفيتان تودوروف "شعرية النثر"، وهذا يمهّد لنا الحديث عن التداخلات الأجناسية بين جنسين أدبيين أو أكثر من طبيعتين مختلفتين، كالشعر المنثور وقصيدة النثر والشعر الملحمي الغنائي والغنائية الملحمية وسوى ذلك.."[١٠].

ثمَّ إنّ الموضوعات الشعرية في الشعر الغنائي القديم عند العرب ليست صافية، وهي متداخلة تداخلاً عجيباً، وغالباً ما يُنظر إلى موضوع القصيدة من خلال المناسبة، ويُهمل النص نفسه، أو يُنظر إلى الموضوع المهيمن في القصيدة، والمعروف أنّ مصطلح "منهج القصيدة" يتضّمن عدداً من الموضوعات، ولذلك فإنّ هذا الأمر يحتاج هو الآخر إلى إعادة نظر، فإذا توقّفنا مثلاً عند هذين البيتين، وهما من قصيدة للخنساء في رثاء أخيها صخر:

وإنّ صـــــخراً لوالينــــا وســــيّدُنا

وإنّ صـــــخراً إذا نَـــــشْتُو لَنَحّــــارُ

وإنَّ صـــخراً لتـــأتمُّ الهـــداةُ بـــهِ

كأنّــه علــمٌ فـــي رأســهِ نـــارُ"١١"

أدركنا الهوّة الكبيرة بين موضوع الرثاء وموضوع البيتين، وبخاصة إذا نظرنا إلى ما في طبيعة البيتين من معنى ودلالات، فالبيتان يتجهان في اتجاه مخالف للرثاء، فليس في هذين البيتين أيّ أثر للدموع الغزيرة التي ذرفتها الخنساء على أخيها صخر، وإنّما يتلمّس القارئ فيهما شيئاً من الفخر والعنفوان والاعتزاز بسيادة صخر، ولا تقتصر هذه السيادة على زمن مضى، وإنّما هي مستمّرة في الحاضر والمستقبل، وهذا ما تؤكّده الأداتان "إنّ" الحرف المشبه بالفعل التي وردت ثلاث مرات في البيتين، و"لام" التوكيد التي وردت ثلاث مرات أيضاً لتوكيد المؤكَّد، وفي الأبيات صورة لبطل أسطوري (صخر) لا يقوى الموت على طمس مآثره، ولذلك هو حيّ في ذاكرة الخنساء، وإن جاءت هذه التوكيدات ضمن قصيدة الرثاء.

ومن التداخلات الأجناسية في الشعر العربي القديم نصوص كثيرة، ويستطيع الباحث أن يتوقّف مثلاً عند بائية النابغة الذبياني في مديح الغساسنة، فمعظم أبياتها (٢٩ بيتاً) ذات ملامح ملحمية، كوصف جيش الغساسنة المدرّب والشجاع، ومشهد الطيور الجارحة التي ترافقه في غزواته لثقتها بنصره، والمشهد الوصفي لجياد الغساسنة التي يستخدمونها في معاركهم، والمشهد الوصفي لأسلحة الغساسنة وفرسانهم الشجعان في المعارك "١٢"، وهي مشاهد ملحمية خالصة.

ومن التداخلات الأجناسية أيضاً ما قد يعثر عليه الباحث في رائية"١٣" عمر بن أبي ربيعة الطويلة (٧٥ بيتاً) من ملامح درامية واضحة، ففي الأبيات الأولى (١ - ١٨) تمهيد للفعل الدرامي بالقلق الذي يُثار داخل نفسية الشاعر الراوي العاشق، ليجعل من نفسه مسرحاً داخلياً تتوارد عليه الخواطر كما يتوارد الممثلون على خشبة المسرح، ثمّ تتداخل شخوص أخرى في هذا الصراع الداخلي، كالنسوة اللواتي يعرضن حبَّهَنَّ على البطل، ولكنّه لا يبتغي بديلاً من نعم، وأبناء العمومة الذين يتنمّرون ويتعرّضون للبطل، ويضمرون

له السوء، وتكليف البطل رسولاً لإيصال رسالته إلى الحبيبة، ثم إننا نلمح كثيراً من صفات البطلين: عمر ونُعم في هذا التمهيد، فهي امرأة منعمة تعيش في بحبوحة ويسر، وهو كذلك، ولكنّ الزمن الذي استطاع أن يغيّر من هيئته لم يستطع أن يغيّر من أهوائه وغرائزه وعاداته وخصوصيته، ولذلك يسرد في المقطع الثاني مغامرته مع نُعم في ليلة ذي دوران، فإذا هو الرجل الماجن المستهتر الذي لا يردع رغبته رادع، فيتعرض للأهوال في سبيل الوصول إلى هدفه، وهو خبير بأمثال هذه المغامرات، فيطرق حيّ المحبوبة، ويتسلّل إلى غرفتها فجاءة بما يشبه التعتيم والقطع والانتقال من مشهد إلى مشهد، ليقيم معها حواراً ينتهي عند الفجر، ويستطيع المرء أن يقسم هذا المقطع الطويل (١٩ - ٥٩) إلى ستة مشاهد مسرحية، تبدأ من مراقبة البطل للحيّ، فبدء المغامرة، فالبطل في خيمة نعم، فانبلاج الفجر والعقدة، واقتراح الحلول، فاتصال نعم بأختيها للمساعدة والحلّ المنطقي، فخروج عمر متنكّراً بزي امرأة ترافقه ثلاث نسوة إلى ما بعد ساحة الحيّ لوداعه، ولابدّ من أن نذكّر أخيراً بأن كثيراً من الملامح الدرامية تتوافر في هذه القصيدة الغنائية، كقيام الحكاية على شخوص محورية وشخوص ثانوية فاعلة (الرسول - الأختين)، والتركيز على صفات الشخصيتين المحوريتين (عمر - نعم) الخارجية والاجتماعية والداخلية، وتوفر الصراع المركّب والحوار الداخلي (المونولوغ) والخارجي (ديالوغ)، وتحديد زمن الحدث ومكانه.

هكذا نتوصّل إلى أننا قد نجد بعض الملامح والعناصر الملحمية أو الدرامية في شعر غير ملحمي ولا درامي أو في الشعر الغنائي، ولذلك نستطيع أن نتحدث عن هذه الملامح في ديوان بدوي الجبل.

-٣-

إذا كانت الملحمة مؤلفة من عدد من الأناشيد وفيها عدد من الأبطال فإنّ ذلك يساعدنا على أن نعدّ ديوان بدوي الجبل نصًّا مؤلفاً من عدد من الأناشيد (القصائد) لمجموعة من الأبطال، وصحيح أنّ هذه القصائد نظمت في مناسبات

مختلفة وموضوعات مختلفة (رثاء - مديح.... الخ)، ولكنّ ذلك لا يمنع من أن نتلّمس كثيراً من الملامح التي تشترك فيها هذه القصائد والملاحم، وأهمها:

١ - النزوع إلى القصائد المطوّلات: الملاحم قصائد طويلة تبلغ آلاف الأبيات، وهي أعمال متكاملة بأحداثها وشخصياتها، والحقيقة أن بنية القصيدة في العصر الحديث بدأت تميل إلى الطول والملحمية قبل بدوي الجبل، ويمكننا أن نذكر في هذا المجال عدداً من طوال القصائد، كـ"كشف الغمة في مدح سيّد الأمة" للبارودي، و"كبار الحوادث في وادي النيل" لشوقي، و"الإلياذة الإسلامية" لأحمد محرم، و"المواكب" لجبران، و"الجنين الشهيد" و"نيرون" لمطران، و"الطلاسم" لأبي ماضي، و"على بساط الريح" لفوزي المعلوف، و"عبقر" لشفيق المعلوف، و"معلّقة الأرز" لنعمة قازان، وسواها، ولا يخلو ديوان بدوي الجبل من القصائد المطولات، بل هو مجموعة من القصائد ذات الأطوال المتقاربة، ففي قصيدته "الكعبة الزهراء" مئة بيت، وفي قصيدته "أين أين الرعيل من أهل بدر؟" مئة وأربعة عشر بيتاً، وفي قصيدته "من وحي الهزيمة" مئة وخمسة وخمسون بيتاً، وهكذا إلى حدّ ما قصائده الأخرى، ففي بنية هذه القصائد تمدّد في الإيقاع طولاً وعرضاً، وفيه اتساع ملحمي ليتناسب والتغنّي بالأمجاد والبطولات، ويكمن التمدد الطولي في عدد أبيات القصيدة، وإن كانت موضوعاتها متعددة، ويكمن التمدّد العرضي في البحور الطويلة التي تحتلّ القسم الأكبر من فضاء الصفحة، ولذلك كان الطويل والبسيط والكامل من البحور التي تتسع لمعانيه وقيمه وإيقاعاته الروحية.

٢ - القيم الروحية والقومية: تتجلّى الأصالة في أبهى صورها في ديوان بدوي الجبل، فهو شاعر متمّسك بجذوره الروحية والقومية والبلاغية، وينظم قصيدته الطويلة هدياً بالشعراء الفحول، ويرضع من ثدي البلاغة العربية، ويحمل ترسها وسيفها ليكون الفارس المجلي في ميادينها، ويقدّم الوظيفة الأخلاقية على سواها، فهو شاعر القيم والحساسية والشفافية والروح والقضايا الكبرى، وبخاصة أنّه جاء في عصر يتطلّب من

القصيدة أن تكون صوتاً مسموعاً وصرخة مدوية، فقصائده ينابيع للقيم والرباط الأسري والوطني والقومي والروحي، فالشعر عنده إيقاع روحي خالد وجمال إلهي سرمدي، وفرحة عارمة بالبطولات يتلقّفها المستمع ليتنعّم بها، كما هي النشوة العارمة عند المتصوّف العارف حين تتجلّى له الغيوب، وتتفتّح له السرائر والقلوب، ولذلك تغنّى هذا الشاعر بالبطولات والأحداث الملحمية التي سجّلها العرب في الثورة العربية الكبرى التي أضرمها الشريف الحسين بن علي، فقال:

تَفْدِي الشموسُ بضاحٍ من مشارِقِها

هِلاَلَ شَعْبَانَ إذْ حَيَّا بِشَعْبَانَا

دَوَّتْ بهِ الصرخةُ الزهراءُ فانتفضتْ

رمالُ مكَّة أنجاداً وكُثْبَانا

وسَالَ أبطحُها بالخيلِ آبِيَةً

على الشكيمِ تريدُ الأُفْقَ ميداناً

وبالكتائبِ من فِهْرٍ مُقَنَّعَةً

تُضَاحِكُ الشَمسَ هِنْدِيًّا ومُرَّانَا

تململَ الفاتحونَ الصِّيدُ وازْدَلَفُوا

إلى السُّيُوفِ زرافاتٍ وَوُحْدَانا

وللجيادِ صهيلٌ في شَكَائِمِهَا

تكادُ تَشْرَبُهُ الصَّحْرَاءُ ألحانا"[١٤]

والشعر إلهام ربّاني عند بدوي الجبل، وهو روح الله في الإنسان وتجلياته في صورته الطاهرة، وهو يحلّ في الكلمات، فيبعث في حروفها إيقاع الفضيلة، فإذا هي منابع الفضائل وفيض القيم العليا، ولذلك تكون النفس فيه حرّة طليقة في فضاء الطبيعة البكر ما قبل الخطيئة، وتكون الطبيعة في حالتها الأولى حيث الغناء الروحي وصهباء الشعر وأنهار القريض تجري في

وديان المحبة وسهول الحبور، وتنتشي بنعم العطور حتى لو كُنَّا في مطلع قصيدة بعنوان "يا وحشة الثأر":

شـــادٍ علـــى الأَيْــكِ غنَّانـــا فَأَشْـــجَانَا
تبـــارَكَ الـــشِّعْرُ أطيابـــاً وألحانـــاً

تَـــرَنَّحَ البـــانُ واخـــضلَّتْ شـــمائلُهُ
فهـل سَـقَى الـشِّعْرُ مـن صـهبائِه الْبَانَـا

هـل كنـتُ أملـك لـولا عِطْـرُ نعمتِـه
قلبـاً علـى الـوَهَجِ القُدْسـيِّ نَـدْيَانَا

أَيَطْمَـعُ الـشِّعْرُ بالإحـسانِ يغمُـرُهُ
والـشِّعرُ يَغْمُـرُ دُنيـا الله إحْـسَانَا

لـو شـاءَ عَطَّـرَ هـذا الليـلَ غاليـةً
ونَـضَّرَ الرَّمْـلَ أشـواقاً ورَيْحَانَـا

لـو شـاءَ نَمْـنَمَ هـذا الـنَّجْمَ قافِيـةً
ونَغَّـمَ الفَجـرَ أحلامـاً وأوزانـا

لـو شـاءَ أنـزلَ بـدرَ الـتِّمِّ فاحْتَفَلَـتْ
بـهِ النَّـدامى سِـراجاً فـي زَوَايَانَـا

ولو سقى الـشَّمْسَ مـن أحزانِـه نَـدِيَتْ
علـى هجيـرِ الـضُّحى حُبَّـاً وتحنانـا"[١٥]

إن الإيقاع الروحي مرتفع في ديوان بدوي الجبل، ولا تخلو منه قصيدة من قصائده، فالشاعر مغرم بالأقداس والفضائل والتمسّك بالأصالة والانتماء القومي، وهو شاعر الاتساع الروحي والكنوز المقدسة المتصلة بالذات الكبرى والأسرار، ومبعثه حبّ خالص وعبادة بلا منفعة، وألفة بين ذات الشاعر المتصوّف والذات الكبرى، وفيها انجذاب المحبّين ويقين النفس ودلال

المقرّبين، وليس بين هاتين الذاتين حدود وتخوم، لأنّ المصلحة منتفية بينهما، في حين أنها قائمة بين العبد وسيّده في العبادة العادية، ولذلك كانت قصيدته "خالقة" في خطاب أنثى ليست من جسد وتراب، وإنما هي أنثى الروح وطفلة الحسن والشمائل، وهي أنثى ما قبل الخطيئة، أو هي امرأة بلا دنس، ولذلك هي أسطورية روحية لا وجود لها في عالم الواقع، وإنّما هي كائنة في الظّن والخيال، أو هي عشتار ربّة الخصب والجمال والعطاء، أو هي إحدى إلهات الشعر في الرومانسية، ولذلك هي قادرة على بعث الفضيلة والقيم في النفوس العظيمة، وهي ترتفع وترتفع إلى مصاف العظمة والمطلق والمثال والسؤدد لتحلّ في الروح والطبيعة والجمال والأشياء:

كبَّـــرْتُ للطلعـــةِ النَّـــشْوى أُسَـــبِّحُهَا

أكـــانَ للهِ أم للحـــــسنِ تكبيـــــري

يـــا طفلـــةَ الـــروحِ: حبَّـــاتُ القلـــوبِ فـــدًى

ذنـــبٍ لحُـــسْنِكِ عنـــد اللهِ مغفـــورِ

آثامـــكِ الخَفِــرَاتُ البـــيضُ لـــو جُلِيَـــتْ

لِطَـــوْرِ موســـى لنـــدَّتْ ذروةَ الطـــورِ

كأنَّهـــــا أقحوانـــــاتٌ مُنَـــــضَّرَةٌ

بَمُخْـــصِبٍ عَبِـــقِ الريحـــانِ مَمْطُـــورِ

يـــا نجمـــةً تختفـــي حينـــاً وتُـــشْرِقُ لـــي

حينـــاً أفـــانينَ تعريـــفٍ وتنكيـــرِ

لقـــد هَجَـــرْتِ أخـــاكِ الفجـــرَ وانتبهَـــتْ

شـــمسُ الـــصباحِ علـــى أنَّـــاتِ مهجـــورِ

من مَـــوْطنِ النـــورِ هـــذا الحُـــسْنُ أعرفُـــهُ

حُلْـــوَ الـــشمائلِ قُدْسِـــيَّ الأســـاريرِ

ففـــي الـــسَّماءِ علـــى مطلـــولِ زُرْقَتِهَـــا

أرى مَـــسَاحِبِ ذيـــلٍ منـــكِ مجـــرورِ "١٦"

٣- الغضبة الملحمية: عاش بدوي الجبل في عصر النضال الوطني ضدّ المستعمرين الغربيين، فسُجن ونفي وتشرّد، وكان داعية للنضال الوطني والقومي في أيّ مكان حلّ فيه"١٧"، ولذلك كان يتغنّى بالقيم الوطنية والقومية، ويغضب لما يحلّ بالأمة من نكبات وخنوع، ويدعو الشعب إلى الغضبة الملحمية الضارية للدفاع عن المحرمات التي استباحها الغرباء، وهذا ما يطالعه المرء في قصيدته "الغاضبة" "إنّي لأشمت بالجبار"، فيقول:

آمنـــتُ بالحقـــدِ يُـــذكي مـــن عزائِمنـــا

وَأَبْعَـــــدَ اللهُ إشـــــفاقاً وتَحْنَانَـــــا

وَيْلَ الشعوبِ التـــي لـــم تَـــسْقِ مـــن دَمِهَـــا

ثاراتِهـــا الحُمْـــرَ أحقـــاداً وأضـــغانا "١٨"

وهو يقدِّمُ مشاهد من غطرسة الفرنسيين الذين ساموا دمشق أنواعاً من العذاب، ويذكّر هؤلاء الطغاة بالمصائب التي حلّت فوق رؤوسهم حين استباح الألمان عاصمتهم، ويشمت بهم:

قُـــلْ للأُلـــى اسْـــتعبَدُوا الـــدنيا لـــسيفِهِمُ

مـــن قَـــسَّمَ النَّـــاسَ أحـــراراً وعُبْـــدَانا

إنِّـــي لأَشْـــمَتُ بالجبَّـــارِ يَـــصْرَعُهُ

طـــاغٍ ويُرْهِقُـــهُ ظُلْمـــاً وطُغْيَانـــا (...)

سَـــمِعْتُ بـــاريسَ تـــشكو زهـــوَ فاتحهـــا

هَـــلاَّ تـــذكَّرْتِ يـــا بـــاريسُ شـــكوانا

والخيـــلُ فـــي المـــسجدِ المحـــزونِ جائلـــةً

علـــى المـــصلِّينَ أشـــياخاً وفتيانـــا

والآمنـــينَ أفـــاقُوا والقـــصورُ لَظـــىً

تهـوي بهـا النـارُ بُنْيَانـاً فَبُنْيَانـا "١٩"

ويهيّء الواقع العربي المعاصر بما يحمله من نكبات وخيبات متتالية للشرفاء كثيراً من أسباب هذه الغضبة الملحمية، بل هو يدعو إلى ولادتها باستمرار، وسواء أكانت هذه الغضبة لسبب خارجي أم داخلي، فمن الأول ما جاء في قصيدة "جلونا الفاتحين" حين انتفض شاعرنا لاستباحة الصهاينة أقدس المقدّسات العربية في مدينة القدس، فقال:

بطـــاحُ القـــدسِ دَنَّـــسَهَا مُغيـــرٌ

فهـــل صـــانَتْ كتائِبُنَـــا البطاحـــا

وهـــل جَبَهـــتْ بحـــدّ الـــسيف دعـــوى

كعِـــرْضِ القـــومِ فـــاجِرَةً وَقَاحـــا

ولـــم نغـــضب لهـــا أيَّـــامَ كانَـــتْ

حمـــىً نهبـــاً وشـــعباً مُـــسْتَبَاحَا

ولا صـــــدَّتْ ســـــراياناً عـــــدوّاً

ولا هاجـــــتْ حميَّتُنـــــا كِفاحـــــاً

ولا اهتـــــزَّتْ صـــــوارمُنا انتخـــــاءً

ولا صَـــــهَلتْ صـــــوافِنُنَا مِرَاحـــــا

نُجَابَـــــهُ بـــــاليهودِ دمـــــاً ونـــــاراً

فَنُغْـــضي لا إبـــاءَ ولا طِمَاحَـــا "٢٠"

ولذلك كانت قصيدته "يا وحشة الثأر"، وهي في تتويج الملك فيصل الثاني على العراق، دعوة خالصة للثأر العربي، ولذلك توجّه إليه بهذا الخطاب والأمل يملأ صدره:

أَيُكْـــرِمُ العيـــدُ شـــكوانا فقـــد نَزَلَـــتْ

عليكَ يـا بـنَ رسـولِ اللهِ شـكوانا(...)

قـــدِ اسْـــتَرَدَّ الـــسبايا كـــلُّ مُنْهَـــزِمٍ
لـــم تَبْـــقَ فـــي رقِّهَـــا إلاَّ ســـبايانا
دَمٌ بِتُـــونِسَ لـــم يُثْـــأَرْ لَـــهُ وَدَمٌ
بالقُدْسِ ــ هانَ علـى الأيَّـامِ ــ لا هانـا
ومـــا لَمحْـــتُ ســـياطَ الظلـــمِ داميـــةً
إلاَّ عرفْـــتُ عليهـــا لحـــمَ أَسْـــرَانَا (...)
تَهَلْهَلَـــتْ أمَّتـــي حتـــى غَـــدَتْ أُممـــاً
وَزُوِّرَ الـــوطنُ المـــسلوبُ أوطانـــا
وقـــد عرفْـــتُ الرزايـــا وهـــي مُنْجِبَـــةٌ
فكيـــف لـــم تَلِـــدِ الجُلَّـــى رزايانـــا (...)
ثـــاراتُ يَعْـــرُبَ ظمـــأى فـــي مـــصارِعِهَا
تجاوزَتْهَـــا سُـــقَاةُ الحـــيِّ نِـــسْيَانا
يـــا وحـــشةَ الثـــأرِ لـــم يَنْهَـــدْ لـــه أَحَـــدٌ
فاسْـــتَنْجَدَ الثـــأرُ أجـــداثا وأكفانـــا
يـــا فيـــصلاً وانتخـــتْ كِبْـــراً صـــوارِمُنَا
وزغـــردَتْ باسْـــمِكَ الحـــالي صـــبايانا (...)
لِـــواءُ عـــدنانَ أنـــتَ اليـــومَ صـــاحبُهُ
فاقْحَمْ بـــهِ الـــشَّرْقَ: هـــذا الـــشرقُ دنيانـــا
ما فـــي العـــراقِ ولا فـــي الـــشَّامِ موعـــدُنا
علـــى الثَّنِيَّـــةِ مـــن حِطِّـــينَ لُقْيانـــا "[٢١]:

أما الغضبة الملحمية لسبب داخلي فهي تتجلّى في قصيدة "من وحي الهزيمة"، وهي تشكّل غضبة عارمة لافتقاد البطل الملحمي الذي يقود الشعب من نصر إلى نصر، ولكنّ الحكام القائمين على الأمر والنهي هم الذين انهزموا في المواجهة في حزيران، وتركوا الشعب في السجون والأصفاد:

هُزِمَ الحـــاكمونَ، والـــشَّعْبُ فـــي الأَصْـــــ

فَــــادِ، فـــــالحكمُ وحــــــدَهُ المكــــــسورُ

هُـــزِمَ الحـــاكمونَ، لـــم يَحْـــزَنِ الـــشَّعْــ

ـــــبُ علـــيهم، ولا انتخـــى الجمهـــورُ

يـــستجِيرونَ، والكـــريمُ لـــدى الغَمْـــــ

ـــــرَةِ يلقـــى الـــرَّدَى ولا يـــستجيرُ "٢٢".

ثمَّ هو ينذر الحكام ويهدّدهم ويحمّلهم تبعات جسيمة، فيقول:

كـــلُّ حُكْـــمٍ لَـــهُ ــ وإنْ طالَـــتِ الأيّـــــ

ـــــامُ ــ يومـــــانِ: أوَّلٌ وأخيــــــرُ

كـــلُّ طـــاغٍ ــ مهمـــا اسْـــتَبَدَّ ــ ضـــعيفُ

كـــلُّ شَـــعْبٍ ــ مهمـــا اسْـــتَكَانَ ــ قـــديرُ

وَهَـــــبَ اللهُ بعـــضَ أَسْـــمَائِهِ للـــــشَّــ

ـــعْبِ، فهـــو القـــديرُ وهـــو الغفـــورُ "٢٣"

٤ - البطل الملحمي: البطل الملحمي نبيل في نسبه وفضائله وأفعاله، فالمحاكاة في الملحمة والتراجيديا حسب أرسطو محاكاة أفعال أصحابها أخيار في هذين الجنسين، وهم من جنس فوق بشري إلى حدّ ما، ولذلك "هم أفضل منّا" "٢٤"، أو إنّ التراجيديا والملحمة تصوّران الأبطال أعلى من الواقع"٢٥"، سواء أكان ذلك عند الأبطال الأسطوريين، كما هي الحالة عند جلجامش وأخيل وأوديسيوس، أم الأبطال النبلاء الذين يدافعون عن القيم والمعتقدات والحقّ والخير والجمال، ومن هذه الفئة أبطال بدوي الجبل، كالملك فيصل الثاني والشريف حسين بن علي وإبراهيم هنانو وسعد الله الجابري وفارس الخوري وسواهم، وإذا كان البطل الرومانسي لا يهتّم إلاَّ بما هو ذاتي فإنّ البطل الملحمي انعكاس لما هو خارج عنه، فهو "لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين العالم الذي يعيش فيه"٢٦"، ولذلك فإنّ هذا

البطل مختلف، فهو يقدّم مبادئ الخير والحقّ والجمال على مصلحته، وهو ذو شعور جمعي ويقدّس قيم الجماعة وأعرافها وعاداتها وتراثها ويدافع عن هويتها، فالأبطال الملحميون "لا يمثّلون فرديتهم بل يمتزجون بتاريخ أمّتهم وقدرها بما يقومون به من أعمال وأحداث وما يعرض لهم من أقدار"[٢٧]، ولذلك شدّد أرسطو على موضوعية الشاعر الملحمي حين قال: "فالحق أنّ الشاعر يجب إلاَّ يتكلّم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا"[٢٨].

إذا كان بطل الملحمة هو الحدث، والغضبة الملحمية الشرارة التي تدفع الأحداث إلى الفعل وتحرّكها، وإذا كان الشعر الموضوعي أهم السمات التي تتجلّى في الملحمة كما ذهب إلى ذلك أرسطو، وإذا كانت عظمة هوميروس في التغنّي بأمجاد الرجال "[٢٩]، فإن هذه السمات الملحمية متوافرة بقوّة في ديوان بدوي الجبل، فقد عاش هذا الشاعر في فترة النضال الوطني والقومي، وكان يبحث عن البطل الملحمي الذي ينقذ الأمة مما تتخبّط فيه، ويقود السفينة إلى شاطئ الأمان، ويُعيد للبلاد هيبتها وكرامتها، ولذلك كانت أماديحه ناجمة عن إعجاب خالص بهذا البطل بعيداً عن التكسّب المادي والمصالح الذاتية، فكان شعره في هذا المجال موضوعياً، ففي قصيدته "جلونا الفاتحين" يذكر بطلين من أبطال الاستقلال، وهما شكري القوتلي وسعد الله الجابري:

حَمَــى دنيــا أُميَّــةَ أَرْيَحــيٌّ
مَتِــينُ الأَسْــرُ قــد فــرعَ الرماحــا

أبــو حــسَّانَ إن طَغَــتِ الرزايــا
تحــدّى الــدَّهْرَ والقــدرَ المتاحــا

تمــرَّسَ بــالخطوبِ فمــا شــكاها
ولــولا كِبْــرُهُ لــشكا وباحــا

تــذكَّرتِ الــشآمُ أَخــاكَ سَــعْداً
ومــن ذكــر الحبيــبَ فــلا جُنَاحــا

أرقَّ النَّـــاسِ عاطفـــةً وطبعـــاً

وأعـــنَفُهُمْ علـــى الطـــاغي جِمَاحَـــا "٣٠"

كان بدوي الجبل كالمتنبي يبحث في الزمن العصيب عن البطل الملحمي، وإذا كان المتنبي قد وجد هذا البطل لفترة من الوقت في شخصية سيف الدولة، فإنّ بدوي الجبل قد وجده في شخصية سعد الله الجابري لما امتلكه من وطنية ومروءة وعفة ووفاء وبطولات في مقارعة المستعمرين، فقال:

مَـــنْ كَـــسَعْدٍ إذا الملاحِـــمُ جُنَّـــتْ

وَتَلَقَّـــى حَـــدٌ مـــن الهَـــوْلِ حـــداً

وعلـــى رايـــةِ الـــشآمِ كمـــيٌّ

يُقْحِـــمُ الـــدارِعِينَ أشـــقرَ نَهْـــدَا

هتكُـــوا حُرْمَـــةَ العـــرينِ فَهَـــاجُوا

أَسَـــــداً دامـــــيَ البـــــراثنِ وَرْدَا

حَـــشَدُوا جُنْـــدَهُمْ وأقْبَـــلَ سَـــعْدٌ

يَحْـــشُدُ البـــأسَ والعقيـــدة جُنْـــدَا

ضَـــاحِكَ الثغـــرِ والـــضحى مكفهِـــرٌّ

رَوَّعُـــوهُ قَـــصفاً وبَرْقـــاً ورَعْـــدَا

والتَقَيْنـــا فَـــلا وإيمـــانِ سَـــعْدٍ

مـــا تَحَـــدَّوْا بـــالموتِ إلاّ تَحَـــدَّى

ضَـــرَبَ الظُلْـــمَ ضَـــرْبَةً رَنَّحَتْـــهُ

فَتـــداعى مُزَمْجِـــراً فَتَـــرَدَّى "٣١"

ففي هذه الأبيات نسب أدبي وثيق إلى المتنبي في مجال البطل الأسطوري، أو ارتقاء بطليهما من حيّز الواقع إلى حيز الأسطورة، فإذا كان المتنبي قد خلع على سيف الدولة صفات فوق بشرية في قوله:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ
كأنَّكَ في جفنِ الردى وهو نائمُ

تمرُّ بكَ الأبطالُ كلمى هزيمةً
ووَجْهُكَ وضَّاحٌ وثغرُكَ باسمُ

تجاوزْتَ مقدارَ الشجاعةِ والنُّهى
إلى قولِ قومٍ أنتَ بالغيبِ عالمُ "٣٢"

فإنَّ بدوي الجبل أيضاً قد خلع هذه الصفات على بطله سعد الله الجابري في الأبيات السابقة.

ولا تقتصر صورة البطل الملحمي في ديوان بدوي الجبل على الأحياء، وإنّما نجدها بشكل بارز في رثائيّاته للزعماء الوطنيين والقوميين، فهو لا يتوقّف في هذه القصائد إلاَّ عند الصفات النبيلة، فيرثي البطولة والوفاء والصداقة والنبل، وهو يفتقد هذه الصفات بغياب البطل أكثر مما يبكي الفقيد، لأنّه يدرك أنّ الموت حقّ وواجب، وهو يخاف في غياب هؤلاء الأبطال على هذه القيم من الاندثار، ولذلك كانت قصائده في الرثاء ملاحم قومية، فهو يقول في رثاء إبراهيم هنانو:

أنا أبكي لليلِ أَوْحَشَهُ البَدْ
رُ وللقلبِ هدَّهُ الحِرْمَانُ

أنا أبكي لكلِّ طاغٍ فما يَسْـ
تُرُ إلاَّ الضراعةَ الطُغْيَانُ

أنا أبكي لكلِّ قيد فأبكي
لِقَرِيضي تَغُلُّهُ الأوزانُ "٣٣"

ولذلك ينهي قصيدته بهذا البيت الذي يُلَخِّصُ البطولات الملحمية بأنواعها:

أنــت أقــوى مــنَ المنايــا وأقــوى

من أذى الــدَّهْرِ فاسْــتَفِقْ يــا هَنَــانُو "٣٤"

وهو يتوجّه بخطابه إلى الفقيد الزعيم سعد الله الجابري لأنّه يدرك أنّ البلاد ما زالت بحاجة إلى بطولاته:

يا زعيمــي عنــدَ الــدُّعاءِ ولــو شِــئْـ

ـــتُ لَنَادَيْــتُ فــي الــزَّعيمِ الــصديقا

كيفَ تغفو ألــم تــرَ الــشَّامَ فــي النَّــزْ

عِ وتَــــشْهَدْ لِواءَهــــا المخنوقــــا

مَــــزِّقِ القَبْــــرَ فالــــشَّآمُ تُنَادِيــــ

ــــكَ وتبكــــي مكانَــــكَ المَرْمُوقَــــا

مــــزِّقِ القبــــرَ فــــالجلاءُ يتــــيمٌ

بَــــدَّدُوا إرْثَــــهُ وغــــالُوا الحقوقــــا "٣٥"

ويفتقد بدوي الجبل برحيل فارس الخوري البطل الفهّامة والحسّ الوطني العميق والمدافع الصنديد عن قضايا الوطن والأمة، فيقول:

(فارسُ) المجدِ لم تُزَغْرِدْ عــذارى الــ

مَجْــدِ إلاَّ انتخــى وكــانَ الــسَّبُوقَا

ولَــهُ الطرفَــةُ المليحَــةُ تُغْنــي

عــن نِقــاشٍ وتُــسْكِتُ المِنْطيقــا

وبَيَــانٌ تخَالُــهُ الوَشْــيَ والأَطْــ

ــيابَ شَــتىً واللؤلــؤَ المنــسوقا (...)

يــا لَنَــسْرٍ تَقَحَّــمَ الــشَّمْسَ حتــى

مــلَّ عِــزَّ الــشموسِ والتحليقــا "٣٦"

وهو في رثاء الشخصيات القومية لا يختلف عن رثاء الشخصيات الوطنية، فهو لا يبحث إلاَّ عن سمات البطل الملحمي تفتقده الأمة في زمن النكبات، ففي رثاء الزعيم رياض الصلح بكاءُ أمة ونواح تاريخ:

يا أخا الفَتْكَـةِ الـصَّرَاحِ كـأنّ الـشَّـ

ـمْسَ مـن فَـوْقِ فَرْعِهَـا إكْليـلُ

أَلْـفُ هَيْجَـاءَ خُـضْتَهَا لـم تُجَدِّلْـ

ـكَ أحقـاً أنـتَ الـصَريعُ الجَـدِيلُ

سَـيْفُكَ الـسَّيْفُ لا يُخَاتِـلُ فـي الـرّ

وعِ وزكَّـاهُ أنَّـهُ المختـولُ (...)

هَتَـفَ الهـاتفونَ: أيـن ريـاضٌ

فـانتخى فـي الثـرى حُـسَامٌ صـقيلُ

وبَكَـتْ أُمَّـةٌ وَأَجْهَـشَ تاريـ

ـخٌ ونَـاحَ القـرآنُ والإنجيـلُ

مـن رآهُ يخـرُّ فـي فجـأةِ الغَـدْ

رِ رأى الراسـياتِ كيـف تميـلُ

إنَّ مـوتَ العظـيمِ مِحْنَـةُ تاريـ

ـخ ودنيـا تَفْنَـى وكَـونٌ يـزولُ "٣٧"

وهو في تأبين الملك غازي بن فيصل بن الحسين الهاشمي ١٩٣٩ يبين أنّ مصرعه مصرع للشمس والعلياء، وهو أمر تتداخل فيه الأقدار لبعث الطبيعة الملحمية:

قَـدَرٌ أَنْـزَلَ الكمِـيَّ عـن الـسَّرْ

ج وَأَلْـوَى بالفـارِسِ المَعْـدُودِ

مَصْرَعُ الشَّمْسِ في الضُّحَى هــل ينـــالُ

الـــشَّمْسَ فـــي أُفْقِهَـــا عِثـــارُ الجُـــدُودِ

دَمُ غازي يـــا حُمْـــرَةَ الفجـــرِ فاسْـــقِي

وارْشُـــفِي مـــن ضـــيائِهِ واســـتزيدي"٣٨"

هكذا تتكامل صورة البطل الملحمي في ديوان بدوي الجبل، فالبطولة الجسدية في الغضبة الملحمية والفتكة البكر وقيادة الجيوش أو الثّوار من نصر إلى نصر، والبطولة المعنوية والروحية في القوة العقلية والروحية وقوة الإيمان والوقار والرزانة والفصاحة والانتصار للقيم العليا، والأعمال العظيمة تشير أخيراً إلى شخصية البطل الملحمي.

٥- البلاغة الكلاسيكية الرفيعة: يمثّل شعر بدوي الجبل قمة نضج الشعر الكلاسيكي العربي، وشعره منبع للورع الديني والرصانة والحكمة والفلسفة والقيم، ولذلك ارتفعت نبرته حين يكون الصوت الملحمي صافياً، ولاسيما في الغضبة الملحمية وتصوير البطل الملحمي، وترق نبرته حين يقترب من القيم الروحية وإيقاعاتها، ولذلك هو شعر متعدّد الإيقاعات ذو نبرات مختلفة، ولكنّه يتجه اتجاهاً واحداً في غايته، فهو ينتقي المفردات الملحمية انتقاء، فتتوارد على مسرح القصيدة، وكأنها الجنود أو الثوار يتوافدون إلى ساحات النزال، ولنتأمل مثلاً في مفردات الأبيات الخمسة التي افتتح بها قصيدته "عيد الجلاء":

اَلزغاريـــــدُ فقـــــد جُـــــنَّ الإبـــاءْ

مـــــن صـــــفاتِ الله هـــــذي الكبريـــــاءْ

بـــــأبي العـــــزلاءُ فـــــي غَمْرَتِهَـــــا

آلـــــةُ الحـــــربِ جـــــراحٌ ودمـــــاءْ

بنْـــــتُ مـــــروانَ اصـــــطفاها ربُّهـــــا

لا يـــــشاءُ اللهُ إلاَّ مـــــا تـــــشاءْ

هــــيَ فـــي غـــسَّانَ بـــأسٌ ونـــدىً

وهـــيَ فـــي الإســـلامِ فَـــتْحٌ وبَـــلاءْ

جَمْـــرَةُ الحـــقِّ فـــسُبْحَانَ الـــذي

صـــاغَ هـــذا الجمـــرَ مـــن ظـــلٍّ ومـــاءْ "٣٩"

فالمفردات (الزغاريد ـ جنّ ـ الإباء ـ الكبرياء ـ العزلاء ـ غمرة ـ آلة ـ حرب ـ جراح ـ دماء ـ غسّان ـ بأس ـ ندى ـ الإسلام ـ فتح ـ بلاء ـ جمرة ـ الحقّ) مفردات ملحمية خالصة، وهي مفردات تتوزّع حول العقيدة والقيم، كالإسلام والحقّ، وحول العزة والكرامة، كجنّ وإباء وكبرياء وبأس وندى، وحول الفعل الملحمي، كالعزلاء وغمرة وآلة، والحرب وجراح ودماء وبلاء وجمرة، وحول الاعتزاز بالأجداد والتراث، كغسّان، وحول الانتصار، كفتح والزغاريد.

وهو يصوغ هذه المفردات صوغاً فاتناً بعيداً عن الغموض والتعقيد حتى إن المعنى والشكل يتعانقان في قصيدته لتحلّق بجناحين في سماء النور وفي فضاء الروح، كما في قوله:

تـــأنَّقَ الـــشِّعْرُ للأعيـــادِ حاليـــةً

وقَطَّـــفَ الـــوَرْدَ مـــن عَـــدْنٍ وَحَيَّانـــا

سَـــمْحٌ فبالريقَـــةِ العـــذراءِ نادَمَنَـــا

نَهْـــلاً وبالـــشَّفَةِ اللميـــاءِ عاطانـــا

صـــاغَ الهـــلالَ لتـــاجِ المُلْـــكِ لُؤْلُـــؤَةً

وأَنْجُـــمَ الليـــلِ ياقوتـــاً ومُرْجَانـــا "٤٠"

والشعر عنده بيان ساحر خلاّب، وعطر لأقحوان جذّاب، بل هو نعمة إلهية يُؤَمِّرها عشّاقُ الحسن وعبيده وعارفوه، وهو ديباجة جديدة، وهو انتماء إلى الفصحى والنفاح عن البلاغة العربية، والاعتداد بعبقرية هذه اللغة

والانتماء إلى أمة الضاد وأعراسها وأوزانها وقوافيها، والتدافع في حركة القصيدة بين مدّ وجزر لتشكيل الإيقاع الروحي الفريد في لحظات المدّ الملحمي:

أَلشِّعرُ أنغامٌ معطَّرةٌ ولُؤْلُؤَةٌ وجِيدُ

فيهِ الهوى والأريحيَّةُ والسُّلاَفَةُ والمزيَدُ

فرحٌ مُقِيمٌ من سرائرِنا وقافيةٌ شَرُودُ

أَوْزَانُهُ عُقَد الحرير على العرائسِ لا القيودُ

الصائناتُ لَهُ كما صِينَتْ بِعِفَّتِهَا النُّهُودُ

نُورٌ تُحَدِّدُهُ الحروفُ وتُخطِئُ النُّورَ الحدودُ

ومنَ التمنُّعِ ما يُدَلِّهُ بالجمالِ وما يَزِيدُ

الشِّعرُ والحُسْنُ المُدِلُّ كِلاَهمَا طاغٍ عنيدُ "٤١"

والشعر أخيراً عند هذا الشاعر حمَّالٌ للقيم وذو رسالة إنسانية نبيلة، وهو يدفع الإنسان إلى مصاف البطولات والتضحيات، ولذلك هو من المقدّسات:

إنِّـــي أُكـــرِّمُ شِـــعْرِي فـــي مَتَارِفِـــه

كمـــا تُكَـــرَّمُ عنـــدَ المـــؤمنِ الـــسُّوَرُ "٤٢"

هذه بعض الملامح الملحمية التي عثرنا عليها من خلال قراءة أولية في ديوان بدوي الجبل، ولا شكَّ عندي في أنّ قراءة متأنيّة أخرى ستكشف ملامح ملحمية أخرى ربما تكون أكثر ثراءً وغنىً وأقرب إلى الملاحم الكبرى مما فعلناه في هذه الدراسة القصيرة.

الهوامش

١- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٢٦٤.
٢- نفسه، ص ٢٦٥.
٣- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦، ص ٣٤٤.
٤ - علوش، د. سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ٢٠٥.
٥- انظر في هذا المجال: فانسان، م. سي: نظرية الأنواع الأدبية، تر. د. حسن عون، مطبعة رويال، الإسكندرية، ١٩٥٤ ــ ص ص ٢٧ ــ ٢٩، وبيلنسكي، ف، غ: نصوص مختارة، تر. يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠، ص ٢٠٥ وص ٢١٥، ونوفاليس: فنّ الشعر، تر. رشيد حبشي، مواقف ع ٢٤ ــ ٢٥، ٧٢ ــ ١٩٧٣، ص ٢٠٨.
٦- كروتشه، بندتو: علم الجمال، تر. نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم، دمشق، ١٩٦٣، ص ٥٠، وانظر: بيلنسكي: نصوص مختارة، ص ٢٠٥ و٢٢٠ ــ ٢٤٠.
٧- انظر: الموسى، د. خليل: سمات الملحمة الغنائية في شعر عنترة، مجلة "الخفجي"، س ٢٠، ع٢، أيار ١٩٩٠.
٨- السندوبي، حسن: شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم ويليه أخبار النوابغ وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، المكتبة الثقافية. بيروت، ط٧، ١٩٨٢، ص ص ٢٥٩ ــ ٢٦١.

٩- المصدر نفسه، ص ص ٢٨٥ ــ ٢٨٧.
١٠- انظر: الموسى، د. خليل: تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، م١٥، ع٣، ١٩٩٩.
١١- شرح ديوان الخنساء، دار التراث، بيروت، ١٩٦٨، ص ص ٢٦ - ٢٧.
١٢- انظر: ديوان النابغة الذبياني، صنعة ابن السّكيت، تح. د. شكري فيصل، دار الفكر، ١٩٦٨، ص ص ٥٤ ــ ٦٤
١٣- انظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، إعداد وتقديم وتحقيق علي ملكي، دار الفكر للجميع دار الرأي العام، بيروت، د. ت، ص ص ١٢ ــ ٢٠.
١٤- ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ص ٨٤ - ٨٥.
١٥ - المصدر نفسه، ص ١٢٨.
١٦- المصدر نفسه، ص ص ٤١٤ ــ ٤١٥.
١٧- انظر ذلك في زعيتر، أكرم: مقدمة ديوان بدوي الجبل، ص ٧ - ٦٠، وزعيتر، أكرم: بدوي الجبل وإخاء أربعين سنة، وحسن، ديب علي: بدوي الجبل بين السياسة والأدب. والحاوي، إيليا: بدوي الجبل شاعر الأناشيد والمراثي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١، وقنبس، أكرم جميل: بدوي الجبل شاعر العربية والعرب، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٠، وعثمان، هاشم: بدوي الجبل آثار وقصائد مجهولة، دار رياض نجيب الريس، بيروت، ١٩٩٨، والقنطار، سيف الدين: بدوي الجبل دراسة في حياته وشعره، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠.
١٨- ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٨٠.
١٩- المصدر نفسه،ص ص ٨٢ ــ ٨٣.
٢٠- المصدر نفسه، ص ص ١١٤ ــ ١١٥.
٢١- المصدر نفسه، ص ص ١٣٤ ــ ١٣٨.
٢٢- المصدر نفسه، ص ١٩٣.
٢٣- المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

٢٤- فنّ الشعر، تر. وتح. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص ٨.
٢٥- نفسه، ص ٩.
٢٦- عياد، محمد شكري: البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء الكتاب، مصر، ط٣، ١٩٩٧، ص٧٤.
٢٧- مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ص ١٣.
٢٨- فن الشعر، ص ٦٩.
٢٩- انظر: عَتمَان، د. أحمد: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً (سلسلة عالم المعرفة ــ ٧٧)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ١٩٨٤، ص ٣٤.
٣٠- ديوان بدوي الجبل، ص ١١٦.
٣١- المصدر نفسه، ص ٢٢٦.
٣٢- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٠، ١٠١/٤ ــ ١٠٣.
٣٣- ديوان بدوي الجبل، ص ١٠٤، وانظر ص ٢٢٠ وص ص ٢٦٣- ٢٦٤.
٣٤- المصدر نفسه، ص ١١٣.
٣٥- المصدر نفسه، ص ١٢٥.
٣٦- المصدر نفسه، ص ٢٥٠.
٣٧- المصدر نفسه، ص ص ٢٣٦- ٢٣٧.
٣٨- المصدر نفسه، ص ٢٠٩.
٣٩- المصدر نفسه، ص ٩٤.
٤٠- المصدر نفسه، ص ١٣٢.
٤١- المصدر نفسه، ص ١٥٢.
٤٢- المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

الإيقاع السردي
في قصائد عمر أبو ريشة

بدأ الشعر العربّي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين يتّجه إلى الاستفادة من المسارات السردية الملحمية والدرامية والقصصية، وبخاصةٍ أنّ معظم الشعراء المجددين في تلك الفترة كانوا مطلعين على الآداب الأخرى، ولا سيّما الفرنسية منها، كنجيب الحداد ونقولا رزق الله وطانيوس عبده وسواهم، وقد سبقهم إلى ذلك رزق الله حسون الحلبي في « أشعر الشعر» و«النفثات » بعيد منتصف القرن التاسع عشر، ولا شكّ في أنّ تعدّد الاختصاصات عند هؤلاء الأعلام من رواد النهضة هي التي أفضت إلى هذا التداخل الأجناسي وتلوين القصيدة الغنائية بالمسارات المختلفة، فقد كان الشاعر من هؤلاء مترجماً ومسرحياً وصحفياً إلى غير ذلك، ولكنّ خليل مطران هو الذي رسّخ هذا التداخل في القصيدة الغنائية في أعماله الشعرية الكثيرة، ومنها « الجنين الشهيد » و« مصرع بزرجمهر» و« نيرون » لما يمتلكه من شاعرية دفاقة ومتميّزة[١] .

وبما أنّ النّص يصنع النّص حسب مقولة « التناص » فإنّ نجاح قصائد الخليل في هذا الاتجاه جعلت منها نصوصاً توليدية في المجتمعات النصوصية في العالم العربي بعامة، وفي لبنان والمهجر ومصر والعراق بخاصة، ففي لبنان سار عددٌ من الشعراء على هذا النهج، ومنهم الأخطل الصغير في عدد من قصائده السردية، نذكر منها « الريال المزيّف» و«الطائر السجين » و « عمرو نعم » و « هند وأمّها » و« مصرع النسر»

و « المسلول » و « عروة وعفراء »، وإلياس أبو شبكة، وهو الشاعر الذي تجلّت قصائده في هذا الباب، وبخاصة في مجموعاته التي تعدّ قصائد غنائية سردية، ومنها « غلواء » و « المريض الصامت » و « أفاعي الفردوس»، وكذا شأن شبلي الملاط وأمين نخلة وصلاح لبكي ويوسف غصوب وسعيد عقل وسواهم، كما انتشرت هذه المسارات في شعر المهجر الشمالي عند جبران في قصيدته الطويلة« المواكب» وفي قصائد أبي ماضي ونسيب عريضة، ونجد مثل ذلك في شعر المهجر الجنوبي عند فوزي المعلوف في ملحمة « على بساط الريح » وملحمة « عبقر » لشفيق المعلوف و « معلقة الأرز » لنعمة قازان، وكذا شأن بعض قصائد إلياس فرحات والقروي وزكي قنصل وسواهم، وثمة شعراء جماعة أبولو في مصر، وقد ساروا على نهج الخليل، ومنهم أحمد زكي أبو شادي الذي نظم عدداً من قصائده القصصية وصالح جودت وإبراهيم ناجي، وكان الزهاوي والرصافي الشاعرين المجلّيين في هذا الميدان في العراق، فللزهاوي« أسماء » و « أرملة الجندي » و«سليمى ودجلة » و « ثورة في الجحيم »، وللرصافي « أم اليتيم » و«اليتيم في العيد » و « المطلّقة » و« الأرملة المرضع » وسواها، هكذا كان المجتمع النصوصّي بيئة صالحة لاستيلاد نصوص سردية مختلفة .

وعمر أبو ريشة (١٩٠٨-١٩٩٠) من الشعراء الذين اشتغلوا على القصيدة السردية، وله في ذلك قصائد تعتمد على الحدث والحركة والشخصيات والمكان والزمان ، وهي ذات بنية كلية ، ويستطيع القارئ أن يصنف قصائده من حيث شخصياته إلى قصائد ذات شخصيات ذكورية وشخصيات أنثوية، أو شخصيات قديمة وشخصيات حديثة، أو شخصيات عربية وأخرى أجنبية، أو يصنّفها ضمن صفتين: خيّرة وشريرة، أو تاريخية واجتماعية أو غير ذلك، ولكنّنا آثرنا أن نتوقّف وقفة قصيرة عند كلِّ قصيدة على حدة لنتعرف إلى الإيقاع السردي من خلالها، ولنتوصل بعد ذلك إلى نتائج عامة في هذا الإيقاع، والقصائد التي اخترناها للدراسة ستّ عشرة، وقد

قسّمناها إلى خمس مجموعات : المجموعة الأولى ذات منحى تاريخي ملحمي وهي ثلاث قصائد، والمجموعة الثانية قصائد ذات شخصيات من التراثين الديني والأدبي وهي ثلاث، والمجموعة الثالثة في موضوع المرأة وهي خمس، والمجموعة الرابعة ذات شخصيات مختلفة، والمجموعة الخامسة في قصيدتين في الطير .

يكلّف الشاعر عمر في المجموعة الأولى راوياً خبيراً في رواية أحداث قصيدته الطويلة (محمد) ١٩٤١ (١٠٠ بيت)، وهي « مقدمة ملحمة النبي»، والراوي هنا ذو معرفة مطلقة، فهو يستند إلى مرجعيات دينية في بناء أحداث قصيدته، ويتقيّد بها، ويرويها كما جاءت في كتب التاريخ الإسلامي متسلسلة، ويستخدم في ذلك أدوات الراوي في الوصف والسرد، كاستخدام الفعل الماضي وضمير الغائب (هو)، فيتوقّف أولاً عند المكان الذي شهد ولادة الرسالة الإسلامية، ووضع الراوي قارئه في مناخ القصيدة في المقطع الأول، فالصحراء تردّد رسالة محمّد، وقريش تهبّ إلى حماية أصنامها ومعتقداتها، وهكذا كان الصراع منذ البداية بين قوى الخير والصلاح والإيمان، وبين قوى الضلال والبغي والشرك، أو بين قوّة التجديد وقوة المحافظة على الموروث، ولكنّ لارادّ لمشيئة الله الذي أراد لهذه الصحراء أن تكون مركزاً لانطلاق الرسالة وأن يحملها يتيم من آل هاشم، وهذا ما جاء في المقطع الثاني، أما المقطع الثالث فإنّنا نجد فيه محمّداً في مضارب البدو في عُهدةِ حليمة السعدية، ويعود اليتيم في المقطع الرابع إلى الديار، ويبدأ عهد محمّد بالرؤى في غار حراء في المقطع الخامس :

وإذا هـــاتِفٌ يَـــصيحُ بـــه : « إقْـــرأْ»
فَيَـــدْوي الوجـــودُ بِالْأَصْـــداءِ
وإذا فـــي خـــشوعه ذلـــك الأُمِّـــيُّ
يتلـــو رســـالة الإيحـــاءِ

وإذا الأرض والـــــــسَّمـــــاءُ شِـــــفَاهٌ

تَتَغَنَّـــــى بِـــسَيِّدِ الأنبيـــــــاء (٢)

ويشتد الصراع بين قريش ومحمد في المقطع السادس، فيذكر الراوي محاولات قريش للخلاص منه، ولكن الرسول يجد من يدافع عنه من المؤمنين كابن عمه علي وأبي بكر، ويذكر حدث الغار، وينتقل الراوي في المقطع السابع إلى انتقال الرسول إلى المدينة واستقباله هناك، ثم انتشر الإسلام في المدينة، وكانت قريش تحاول قتل المؤمنين، وإذا المدينة تنصر محمداً على خصومه في المقطع الثامن، وكانت وقعة بدر وانتصار المسلمين في المقطعين التاسع والعاشر، أما المقطع الحادي عشر ففيه مسيرة النبي إلى مكة منتصراً، فمشى للصلاة في كعبتها، وكان المقطع الثاني عشر في وفاة الرسول، والمقطع الثالث عشر في الفتوحات الإسلامية شرقاً وغرباً، واختتم الراوي قصيدته في المقطع الرابع عشر بخطابه إلى الصحراء المكان الذي شهد هذه الانتصارات الدينية والملحمية :

يا عَـرُوسَ الـصَّحْرَاءِ مـا نبـتَ المجـدُ

علـــى غيـــر راحــــةِ الــــصحــراء

كلّمــا أغرقــتْ لياليَهــا فـــي الـصمــــ

ـــــتِ قامـــتْ عـــن نَبْـأةٍ زهـــراءِ

وَرَوتْهـــــا علــــى الوجـــودِ كتابـــاً

ذا مـــضاءٍ أو صـــارماً ذا مـــضاءِ

فأعيــــدي مجـــدَ العروبـــةِ واســـقي

مـــن ســـناهُ محــــاجرَ الغبــــراءِ

قـــد تـــرفُّ الحيـــاةُ بعـــدَ ذبـــولٍ

وَيَلـــينُ الزَّمَـــانُ بعـــدَ جَفَـــاءِ (٣)

تكاد هذه القصيدة تكون سيرة فنّية لحياة الرسول، فالتوافق بين هذه الأحداث المختارة وسيرة الرسول واضحة، وهذا أمر بدهي في القصائد ذات الطابع الديني، كما هي الحالة في « بردة » البوصيري، و « كشف الغمّة في مدح سيد الأمة» للبارودي، و« نهج البردة » لأحمد شوقي، ولكن لا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنّ أبا ريشة استطاع أن يُحافظ في إيقاعاته السردية على أسلوبه الخاصّ به في شعره الغنائي، وظلّ يحلّق في سماء ديباجته الناصعة وحواره المتكبّر في كل مقطع من مقاطع هذه القصيدة، وظلّ أيضاً شاعر القيم العالية والمروءات العظيمة، وقد ركّز في هذه القصيدة على العظمة والشموخ الملحميين، وبخاصة أنّه يتناول سيرة الرسول (ص) وما فيها من سمات ملحمية ودينية، فمحمد هو المحافظ على القيم السماوية، وهو الذي يلتزم أوامر السماء والوحي، ثمّ هو الأمين على الرسالة، ولا يتخلّى عنها، ولو كلّفته حياته، وهذه أهمّ سمة من سمات البطل الملحمي .

ومن علامات السرد في هذه القصيدة ذات الموضوع التاريخي اهتمام الشاعر بوصف المكان وصفاً دقيقاً، وخاصة في المقطعين الأول والأخير، فإذا للصحراء حناجر تردد نجوى الرسالة الإسلامية التي جاء بها الرسول، وإذا قريش في الجاهلية تخشى على سيادتها ومنزلتها من هذا الصارخ في الصحراء، فتسعى إلى الحفاظ على ذلك بأساليب مختلفة دون أن تقيم أيّ قائمة للحق، وليس المقطع الأخير بعيداً عن ذلك، وكذا شأن اهتمام الشاعر بزمن الأحداث في هذا النص. ولا شك في أن الغرض من القصيدة كان إحيائياً، وهو أن يستعيد العرب مجدهم التليد المفقود، وهذا ما صرّح به في المقطع الأخير، وإيمان الشاعر العميق بأن الصحراء هي التي دفعت العرب إلى الآفاق البعيدة والأمجاد الوطيدة هو الذي دفعه إلى نظم هذه القصيدة ، ولكن الأحداث فيها طويلة جداً تبدأ قبل ولادة الرسول ولا تنتهي إلا بعد وفاته مما جعل السرد ممطوطاً، أو هو أقرب إلى الحكاية منه إلى القصة الشعرية المحبوكة حبكاً فنيّاً، فقد روى الشاعر كل شيء يتصل بشخصية بطله التي

هي أهم علامة من علامات السرد مخالفاً بذلك نصيحة أرسطو الهامة في وحدة الفعل في الملحمة حين أوصى بأن تدور الأحداث حول فعل واحد تام لإنتاج اللذة، فقال: {{ وينبغي في التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد، بل زمان واحد، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً}} [٤].

والقصيدة ذات البناء الغنائي الملحمي الثانية في شعر عمر هي «خالد»، وهي من عشرة مقاطع (٦٩ بيتاً)، يتجلّى فيها الاعتزاز بالماضي القومي البطولي، والواضح من خلال عنوان القصيدة « خالد » أنّها تقوم على بطل ملحمي مختلف، فهو سيف الله المسلول، ولذلك استحقّ من بطولاته ودفاعه عن الإسلام والقيم أن يُفرد له الشاعر قصيدة كاملة باسمه، وهذا ما كان في الملاحم القديمة، كملحمة «جلجامش» وملحمة «الأوديسة» لهوميروس، وهي نسبة إلى أوديسيوس البطل الإغريقي المشهور، وإذا كانت الملحمة تروي ما حدث فإن موضوعها ينطوي «بحكم جميع الظروف التي تصاحبه والشروط التي ينجز فيها، على تشعّبات كثيرة يتّصل من خلالها بالعالم الكامل لأمة من الأمم ولعصر من العصور.» [٥] ، وتعبّر الملحمة عن ارتياح شعب من الشعوب إلى فترة ما من تاريخه، فيبحث المبدعون ضمن هذه الفترة عن مشهد أو حدث أو شخصية تاريخية فاعلة في الوجدان الجمعي أو حدث بطولي خارق ليكون بؤرة مركزية تنطلق منها الأحداث أو تتجمع حولها، ولكن العمل الملحمي الفردي (الغنائي) قد ينتمي إلى مشروع قومي، ويكون تركيزه على فرد واحد و«هو الذي ينبغي أن يحتلّ مكانة في القمة التي بها يرتبط الحدث و أن يخلع على هذا الحدث شكله من بداياته إلى خاتمته»[٦]، وهذا مايمكننا أن نجده في هذه القصيدة التي هي في حقيقة الأمر أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الملحمة بمفهومها المتفق عليه اصطلاحيّاً.

هذا النص السردي مغلق على ذاته، فهو ينتهي من حيث ابتدأ، ففي المقطع الأول مخاطبة الراوي لروايات الزمان التي تُعيد الأحداث ناصعة للعيان وكأنها تجري إزاء عينيه في لحظة الرواية، ويصف الراوي في المقطع الثاني المكان، وهو الصحراء التي أنجبت بطل القصيدة، مع أن الصحراء بخيلة بطبيعتها ، ولكنها تحولت في ذلك الزمن المختلف إلى روضة للبطولات والقيم، ويسرد الراوي في المقطع الثالث شيئاً من سيرة بني مخزوم، وهم قوم أشدّاء ينصرون قريشاً على محمد في وقعة أحد، ويروي في المقطع الرابع أحداث تلك الوقعة، ويتوقّف في المقطع الخامس عند فتى مخزوم خالد بن الوليد الذي حاول قتل الرسول في أُحد، ولكنّ مشيئة الله كانت هي الأقوى، ويكلّف الراوي في المقطع السادس الرسول محمداً بأن يتحدّث هو عن هذه الشخصية ويستشرف مستقبلها ودورها في انتشار الإسلام، فيقول:

أعلمـــــتُمْ مَـــــنِ الفتـــــى المتثنّـــــي
بوشـــــاح البطولـــــةِ الأرجـــــواني!؟
إنَّـــــهُ ابْـــــنُ الوليـــــد زغـــــردةُ النـــــصْـ
ـــــرِ وأنـــــشودةُ الجهـــــادِ البـــــاني
مـــــرَّ فـــــي نـــــاظريَّ طيفـــــاً بعيـــــداً
عبقـــــريَّ النِّـــــضالِ ثَبْـــــتَ الجنـــــانِ
وكـــــأنّي أراهُ يـــــضربُ شَـــــرْقَ الأ
أَرْضِ بـــــالغربِ، مُـــــشْرِقَ الإيمـــــان
وأرى كِبْرِيَـــــاءَهُ دمعـــــةَ التكفيـــــر
مـــــسفوحةً علـــــى القـــــرآنِ (٧)

ويتسلّم الراوي مرّة أخرى دفّة الرواية في المقطع السابع، فتتحقق رؤية الرسول، ويصبح خالد بطلاً ملحميّاً وفاتحاً للبلاد، ثمّ يسرد علينا في المقطع

الثامن حدث تنحية عمر له عن قيادة الجيش، ويتوجّه الراوي في المقطع التاسع إلى بطله خالد ليشكو ما عليه العرب اليوم من مذلّة وهوان، ثمّ يغلق قصيدته في المقطع الأخير بالتوجه إلى مخاطبة راويات الزمان، كما هي عليه الحالة في المقطع الأول، وهكذا استطاع الشاعر ربط الحاضر بالماضي في نزعة عمر القومية من خلال بطله الملحمي .

وعلامات السرد في هذه القصيدة شبيهة إلى حدّ بعيد بعلامات السرد في قصيدة ((محمد))، كالمكان ((الصحراء)) في المقطع الثاني والوصف، وقيام القصيدة على شخصية متفردة في التاريخ العربي الإسلامي، وهي تشبه تلك القصيدة من حيث إن الشاعر الراوي قام برواية كل شيء عن بطله قبل الإسلام وبعده، فضلا عن تاريخ قبيلة بني مخزوم، وهو لا يكتفي بذلك، ولكنه يروي لقارئه حدثا فرعيا، وهو تنحية الخليفة عمر لخالد عن قيادة الجيش في المقطع الثامن، والقصيدة ذات منحى إحيائي خالص، وهو الغرض الأول من إنشاء القصيدة، وقراءة المقطع التاسع تؤكد هذا المنحى بقوة :

يا مسجّى في قبة الخلد يا خالدُ

هل من تلفّتٍ لبياني؟

لا رعاني الصبا إذا عصف البغي

وألفى فمي ضريح لساني!!

أقسم المجد أن أقطّع أوتاري

عليه بأكرم الألحان

أنا من أمة أفاقت على العز

وأغفت مغموسةً في الهوان

عرشها الرثّ من حراب المغيرين

وأعلامها من الأكفان

والأماني التي استماتت عليها
واجمات... تكلمي يا أماني

لا تقل ذلّت الرجولة يا خالد
واستسلمت إلى الأحزان

حمحمات الخيول في ركبك الظافر
مازلنَ نشوة الآذان

كم طوت هذه المرابع أفلاذ
قلوب (بدرية) الخفقان

قم تلفّت ترَ الجنود ، كما كانوا،
منار الإباء والعنفوان

ما تخلَّوا عن الجهاد ولكن
قادهم كلُّ خائن وجبان![٨]

وثمة قصيدة أخرى في مجال السرد الملحمي هي قصيدة « جان دارك» ١٩٣٥، وهي سبعة مقاطع من مجزوء الكامل، ويتألف كلّ مقطع من ثمانية أبيات ما عدا المقطع الأخير فهو من أربعة، وللقصيدة مقدمة نثرية قصيرة هي: « رأى في معرض اللوفر بباريس صورة فتاة رائعة الجمال على صهوة جواد أدهم، فاستغرب عندما علم أنها جان دارك»[٩]، ويصف الراوي في المقطعين الأول والثاني هذه الغادة الحسناء وصفاً خارجيًّاً، وفيها من وصف أبي ريشة للجمال الأنثوي كلّ صفات شعره وأسلوبه، ويدلف في المقطع الثالث إلى وصف هذه الحسناء المؤمنة من الداخل، فإذا هي تصلّي بخشوع كامل أمام الصليب، وتقود جان دارك جيشاً من الفرسان الأشداء ضدّ المستعمر في المقطع الرابع، وتقع المعركة الحاسمة بقيادتها في المقطع الخامس :

نـــــادتْ بفيلقِهـــــا البتـــولُ وهـــــزَّ ســـــاعدُها المهنَّـــــدْ

وَعَـــدَتْ إلـــى حــرمِ الجهـــادِ الـــسَّمحِ بـــالعزمِ الموطَّـــدْ

فـــتلاحَمَ الجيـــشانِ فانـــدلعَ اللّظـــى والهـــولُ أَرْعَـــدْ

هـــــذا يفـــــرُّ وذا يكـــــرُّ وذاك يَـــــصْعَد

والمـــوتُ يأكـــلُ مـــا تُلقِّمُـــهُ يـــدُ الطعـــنِ المـــسدَّدْ

حتـــى إذا نالـــت نواجِـــذُهُ مـــن الأشـــلاءِ مَقْـــصَدْ

بـــدتِ البتـــولُ كمـــا بـــدا مـــن كـــوَّةِ الظلمـــاءِ فَرْقَـــدْ

تختـــالُ جـــذلى بالفخـــارِ وعـــزَّةِ النَّـــصْرِ المخلَّـــدْ (١٠)

يلاحظ على هذا المقطع تداخل المسارين السردي والوصفي، أما الوصف فقد كان مكثّفاً مختصراً، وقد استطاع الشاعر من خلال مقطع واحد أن يصف المعركة ونتائجها وآثارها، فقد نادت البطلة جنودها فلبّوا النداء في البيت الأول، وسارت إلى ساحات الوغى في البيت الثاني، وتلاحم الجيشان في البيت الثالث، وفي الرابع وصف للكرّ والفرّ، والخامس لسقوط القتلى من الطرفين، والسادس لتكاثر الجثث، وانقشع البيت السابع عن هذه البطلة، وكأنها النجم يطلّ من كوّة الظلماء، وفي البيت الأخير اعتزاز هذه البطلة بما أنجزت من انتصارات .

وتنتقل جان دارك من نصر إلى آخر في المقطع السادس إلى أن سقطت غدراً بيد الأعداء فانتقموا منها وأحرقوها في النار حيّة، أما المقطع الأخير ففيه وصف لها وهي في وسط النار وفي لحظاتها الأخيرة، والنار تلتهم جسدها عضواً فعضواً، ولكنّها ظلّت مرفوعة الجبين تصلّي لربها صلاة المنتصر، فحنا عليها قديسةً مخلّدة، ولعل الوصف الشاعري الأخاذ أهم علامة من علامات السرد في هذه القصيدة، ولكن علينا أن نذكّر هنا بأن هذه القصيدة تمثل أهم سمة من سمات شعر أبي ريشة، وهي إعجابه الشديد بالقيم الخالدة

والبطولات العظيمة وبخاصة إذا كانت في مجال الدفاع عن الكرامة والحريات ، فضلا عن إيمان عمر بدور المرأة جنباً إلى جنب مع الرجل في هذه الوظيفة.

وثمّة قصائد أخرى ذات بنية سردية من التراثين الديني والأدبي، وهي تشكل المجموعة الثانية ،فمن التراث الديني قصيدة «دليلة» ١٩٦٢، وهي من ستة مقاطع (٤٤ بيتاً) ذات روّي واحد، يسرد فيها الراوي حكايته مع غادة حسناء وعدته، وهما على كأس شراب.. أن تزوره في فيينا، ولكنّه لم يأخذ هذا الوعد على محمل الجدّ، وبخاصة أنّ هذا الوعد كان في حالة سكر، ولكنّها فاجأته فيما بعد بهذه الزيارة، فانطلقا إلى الحانات والملاهي يستمتعان بأطاييب الحياة، وعاشت ليلة كاملة على سريره، ثمّ عادت إلى حيث أتت، ولكنّ رسائل الحبّ والأشواق ظلّت فيما بينهما إلى أن أتاها إلى حيث هي، وفوجئ بحقيقة هذه الأنثى قبل أن يدخل إلى منزلها :

عـــشيتُ مقلتـــايَ، حـــين تـــراءَى
لــــيَ طيفــــانِ، يبغيــــانِ دُخُولَـــهْ
قـــد سَـــمِعْتُ الـــصّدى لقبلـــةِ عربيـــدٍ
وســـكرى .. وفـــاجرٍ وخليلَـــهْ!
وتراجَعْـــتُ .. تاركـــاً فـــي ســـماع اللـــ
يـــلِ أشـــلاءَ قَهْقَهَـــاتٍ طويلـــهْ ! (١١)

ثم أرسل إليها هذه الرسالة في المقطع الأخير المكوّن من بيتين فقط :

مزِّقـــي هـــذهِ الرســـالةَ إنّـــي
قلـــتُ فيهـــا، مـــا لـــم أردْ أن أقولـــهْ
لـــيس فـــي هيكلـــي مجـــالٌ لـــشمـ
شومٍ جديـــدٍ ..فَعَرْبِـــدِي يـــا دليلَـــهْ (١٢)

إن الشاعر يطلق لقب دليلة على امرأة كان أحبّها، ثمّ اكتشف فيما بعد أنّها لعوب، فضرب عليها مثلاً هذا اللقب الذي استعاره من حكاية شمشون مع دليلة [١٣]، وليست دليلة هنا غير صفة تدلّ على الخيانة والغدر، ويمكن أن تنسحب على أيّ امرأة تتصف بهذه الصفة، وليس هنا من حكاية دليلة مع شمشون سوى عنوان القصيدة والإشارة إلى صلة دليلة بشمشون في البيت الأخير، ولا شكّ في أنّ عمر أبا ريشة قد استفاد هنا من قصيدة « شمشون » ١٩٣٣ لأبي شبكة، فهو الذي أعاد لهذه الحكاية رونقها في قصيدته هذه التي تصدرت قصائد « أفاعي الفردوس»[١٤]، ولكن عمر يختلف عن أبي شبكة في أنّه لم يتعرض إلى الحكاية، ولكنّه اكتفى بالمضمون أو اللقب، فأطلقه على هذه المرأة، وهو أقرب إلى الواقعية والاتزان، في حين أنّ أبا شبكة أتى في مجموعته بثلاثة نماذج لنساءٍ هُنّ دليلة، وهو يختلف عن ألفريد دي فيني في أنه يحصر هذا اللقب في امرأة محدّدة، في حين أن دي فيني في قصيدته «غضب شمشون » « La Colère de Samson » سحب لقب دليلة على النساء كافة، فكان أكثر تشاؤماً من الشاعرين العربيين، فقال :

المرأة دائماً هي دليلة La Femme EST Toujours Dallila [١٥]

ويُعيد أبو ريشة حكاية ديك الجنّ الحمصي (عبد السلام بن رغبان ١٦١-٢٣٥هـ) مع جاريته التي قتلها حبّاً بها وغيرة عليها، وجبل من بقايا جثّتها المحروقة كأسه، وقد استهلّ الشاعر قصيدته « كأس » ١٩٤٠ بمقدمة نثرية وبيتين شعريين لديك الجن في هذه الحادثة :

«يروى أنّ ديك الجنّ الحمصي قتل جاريته الحسناء حبّاً بها وغيرة عليها، وجبل من بقايا جثّتها المحروقة كأسه، وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتاً من الشعر».

أجريــــتُ ســـيفي فـــي مجـــال خناقهـــا

ومـــــدامعي تجـــري علــــى خـــدّيها

روّيــــتُ مــــن دمهـــا الثـــرى ولطالمـــا

روّى الهـــوى شـــفتيّ مـــن شـــفتيها

« ديك الجن » [١٦]

أما القصيدة فهي مؤلفة من سبع سباعيات (٤٩ بيتاً) من مجزوء الكامل مختلفة في حرف الرويّ، ويجريها الشاعر على لسان ديك الجنّ بعد أن قام بفعلته، وهو يروي مأساته بصحبة الكأس، ويتذكر تلك الجارية التي سلبت فؤاده، وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتاً تعود به وبنا إلى ما كان فيما بينهما من وداد من جهة، وإلى ما كان فيما بينهما من فروق في العمر من جهة ثانية:

كانـــت تُغنّينـــي، وكنـــتُ أحـــسُّ بـــالنعمى تغنّـــي !

هيفـــاءُ، لـــم يبلـــغْ مـــدى إغرائهـــا وهمـــي وظَنِّـــي ..

كيـــفَ ارتـــضت دنيـــايَ دنياهـــا علـــى قلـــقٍ وأمْـــنِ

كيـــف اســـتقتْ حُبِّـــي وقـــصّتْ فيـــهِ أجنحـــةَ التمنّـــي!

مـــا غرّهـــا منّـــي؟ ومـــا ذا أبْقَـــتِ الأيَّـــامُ منـــي

ألـــشَّيبُ مـــرَّ بلمّتـــي وأقـــامَ فـــي عجـــزي ووهنـــي

والشوقُ، أحلامٌ مخضبّةٌ تموتُ وراء جفني! [١٧]

إن السعادة التي منحته إياها هذه الجارية كانت سبباً في شقاوته، فقد كان يخشى عليها – وهو المحبّ الولهان والغيور على جمالها الفتّان- أن يرحل عنها، ويتنعّم سواه بها [١٨]، ولذلك جاشت غيرته عليها، وقرّر أن يضحّي بها، ليطمئنّ قلبه على هذه الجوهرة الثمينة، فكانت غيرته عليها أرجح من أن تكون لسواه، فقام بفعلته، وهذا ما جاء في المقطع الأخير :

قبَّلتهـــا !! والليـــلُ يـــنفضُ عنـــهُ أســـرابَ النجـــومِ

ومـــدامعي تجـــري، وكفّـــي فـــوقَ خنجـــريَ الأثـــيمِ

هـــيَ وقفـــةٌ رعنـــاءُ، ضـــاقَ بهولهـــا حلْـــمُ الحلـــيم

فحملـــتُ شـــلْوَ ضـــحيّتي والنّـــار حمـــراءُ الأديـــمِ

وجبلْـــتُ مـــن تلـــك الجـــذى كأســـي ومـــن تلـــك الكلـــومِ

وغـــداً أحطّمهـــا، أمـــام اللهِ فـــي ظـــلِّ الجحـــيمِ

فاشْربْ ودَعْها؛ فهي ما مرَّتْ على شَفَتَيْ نديمِ !! (١٩)

من أهم علامات السرد في هذه القصيدة البطل التراجيدي الذي يعاني أمرَّ ما يعانيه الإنسان الوجودي ، فقد قتل هذا البطل حبيبته التي يحبها حباً أشبه بالعبادة ، لا لذنبٍ جنته يداها ، وإنما لأنه أدرك أنه غير قادرٍ على إسعادها بعد أن تقدم به العمر ، ونال منه الزمن عجزاً ووهنا ، بل هو في شوق محتدم متزايدٍ إلى وصالها ، في حين أن الحال قد حالت دون ذلك ، فقام بفعلته ، وليته أتبعها بنفسه ، ولكنّه ظلّ على قيد الحياة لتتعمّق التراجيديا في نفسية هذا البطل ، وليظلّ فريسة للذكرى والمرارة معاً ، وهذا ما يعّمق المنحى التراجيدي في هذه الشخصية الفريدة ، وكأنّه ظلّ يتعذّب ليكفّر عن خطيئته ، وهو هنا شبيه بأوديب بعد أن غدا عارفاً. أما قصيدته « شاعر وشاعر» ١٩٣٥ فقد أُلقيت في الجامعة السورية بدمشق في المهرجان الألفي لأبي الطيب المتنبي، وهي مؤلفة من ثمانية مقاطع (٩٣ بيتاً) من وزن الخفيف وروّي الهمزة المكسورة، ويبدأ الراوي هذه القصيدة بمقدمة طويلة عن الشاعر، وهي مقدمة تصّح على المتنبي كما تصّح على سواه من الشعراء، وبخاصة في العصر الرومانسي (النصف الأول من القرن العشرين) الذي انتشرت فيه القصائد التي تحمل عنوان « الشاعر » للتعريف به، وبخاصة أنّ الرومانسية قدّمت تعريفاً جديداً وصورة مغايرة للشاعر عما كان عليه الشاعر الكلاسيكي، فإذا كان الشاعر في الكلاسيكية أقرب إلى الصانع، فإنه في الرومانسية أقرب إلى الملهم، ويستغرق هذا التعريف خمسة مقاطع دون أيّ ذكر للمتنبي، ويبدأ الحديث عن المتنبي في المقطع السادس، ويستعرض الراوي بعض صفاته وخصائصه الشعرية المعروفة، فهو يستدعيه

من التراث الأدبي كما وردت أخباره في التراث، وهو يستدعيه لتخليد ذكره، ويتوقّف في المقطع السابع عند أحداث وشخصيات عاش في كنفها هذا الشاعر، فمدحها أو هجاها، ليتوجّه في المقطع الأخير إلى الشاعر العربي، فيصف حالة العرب في هذا الزمن الصعب، مستذكراً أيام العرب وأمجادهم في العصور الغابرة، ليوازن بين حاضرهم وماضيهم، فيستنهض الهمم، كما هي الحالة في شعر جماعة الإحياء، فيقول :

شاعرَ العُرْبِ، غُضَّ طرفكَ فالْعُرْبُ حيارى في قَبْضَةٍ عسراءِ!
يخجلُ المجدُ أن يرى الليثَ شلْواً تحت أنيابِ حيَّةٍ رقطاءِ!
أين مُلكٌ في ظلّهِ ترقصُ النُّعمى وتشدو شبَّابَةُ العلياءِ
أين لمعُ المنى وحمْحمةُ الخيلِ ووهجُ القنا وخفقُ اللواء
الميامينُ، يا غرامَ الميامينِ، يخوضون لجَّةً من شقاءِ
القيودُ الثِّقالُ عضَّتْ عليهم وجرى سُمُّها على الأحنْاءِ
ولئامُ الطغاةِ تجترُّ كالذؤبانِ قلب المروءةِ الغرَّاء
كم أهانوا دم المسيحِ على الإثمِ وهزُّوا مضاجعَ الأنبياءِ
إنّ هذي الربوعَ بعدَ بهاها صيّروها مقابرَ الشهداءِ !!
فاعْذرنْ إنْ سرتْ خلالَ نشيدي بحَّةٌ من تفجُّعٍ وعناء
كيف أهدي إليكَ بيضَ الأغاني وجراحُ الأيَّام خلفَ ردائي (٢٠)

وثمة قصائد خمس في هذا السياق، ويتصل موضوعها بالمرأة وصلة الشاعر أو سواه بها، وهي تشكل المجموعة الثالثة، وتحكي القصيدة الأولى «مظلومة » ١٩٥٥ (١٢ بيتاً) قصة امرأة لعوب يتناولها مجموعة من الرجال من خلال مظهرها الخارجي، فيتهمونها حين لا يرون منها إلّا الابتسامة توزّعها عليهم بالتساوي بأنها امرأة للترف واللهو، ولمّا اجتمعوا بها على كأس شراب أدركوا عمق المرارة التي تعيش في داخل هذه الأنثى، فقال الراوي على لسان مجموعة الرجال :

عرفنا كيف بنتُ الدمعِ لا يبتلُّ جفناها (٢١)

والقصيدة الثانية بعنوان « حاقد » ١٩٣٩ (٧ أبيات) يحكي فيها الراوي قصة امرأة أحبّها حباً عظيماً، لكنّها قابلته ببرود أعصابها، ولم تشاطره هذا الإحساس، فمانعت وتمنّعت، فلما جاءها المرض الخطير، وأخذت تعاني سكرات الموت، وأشرفت على الرحيل عن هذا العالم زارها في مضجعها، ولم يستطع أن يغفر لها ما كان منها تجاهه، لأنّ حقده مازال يتأجّج في صدره:

وَزرْتهـــا أمـــس .. فقـــد قيـــل لـــي

موجعـــةٌ أخنـــى عليهـــا الزمـــانْ

ألفيتهـــــــا تلفــــــــظُ أنفاســـــــها

ومقلتاهـــا فـــي المـــدى تَـــسْبَحانْ

وحوَّلـــــتْ صـــــوبي طرفيهمـــــا

كأنّمـــــا بالـــــصَّمْتِ يـــــستغفرانْ

خـــانتْني الجـــرأة .. لـــم تخـــتلجْ

على شـفاهي همـسةٌ مـن حنـانْ (٢٢)

والقصيدة الثالثة بعنوان «عزاء»١٩٣٤ (٥ أبيات)، وهي شبيهة بقصيدة «حاقد» في موضوعها وإحساساتها، وتنطلق من إحساس بالانتقام والإيمان بالثأر، فيحكي الراوي قصة امرأة تمنّعت عليه طويلاً، فلما فقدت جمالها جاء إليها متشفّياً يعزّيها بجمالها الراحل أو الجمال الذي أصبح جزءاً من الماضي، فقال:

أمّـــا الـــصّبا فلقـــد مـــرَّتْ لياليـــه

فابكيـــهِ يـــا عِفَّـــةَ الجلبـــابِ فابكيـــهِ

ملكتِ قلبَـكِ عـن روضِ الهـوى زمنـاً

واليومَ روضُ الهوى غيـضتْ سـواقيهِ

بـــالأمس إن جئـــتُ أبـــدي مـــا أكابـــدهُ

لويـــتِ جيـــدكِ عمـــا جئـــتُ أبديـــهِ

ومـــا رثيـــتِ لـــدمع كنـــتُ أذرفـــهُ

ولا عَطفْـــتِ علـــى جـــرحٍ أعانيـــهِ

واليـــومَ جئْتُـــكِ .. لا صـــبًّا ولا كلِفـــاً

بل للجمالِ الـذي يـذوي.. أعزّيـهِ (٢٣)

والقصيدة الرابعة بعنوان « خداع » ١٩٣٥ (١٣ بيتاً)، ويقتصّ الراوي فيها من امرأة تمنّعت عليه، فاستبدل بها امرأة من نساء الفجور كما يقول:

ولمـــا نَفَـــضْتُ يـــدي مـــن هـــوىً

طَهُـــورٍ كقلبـــكِ يـــا طـــاهرهْ

علقـــتُ بكـــلِّ ســـدومِ الطبـــاعِ

صـــريعة لـــذَّاتها الكاســـرهْ (٢٤)

أما القصيدة الخامسة فهي بعنوان « أجمل عيون»، وهي من سبع ثلاثيات (٢١ بيتاً)، وتحكي قصة شاب أحبّ عيني غادة حسناء، وتغنّى بهما طويلاً، ثم مرّت الأيام فافتقر، فمرّ بقصر الغادة، وطلب منها أن تتكرم عليه بالطعام بعد جوعٍ كاد يذهب به، ولكنّ دهشته غلبته حين رآها تتعثّر في سيرها، فلما قادها وأرشدها إلى طريقها وذكر لها اسمه عرفته، وذكرت ذلك الماضي، وكانت القصيدة في هذه الثلاثية الأخيرة التي تحمل مغزى عنوانها:

وقالـــت أتـــذكرُ هـــذي العيـــونَ

فكـــم كنـــتَ تُـــسْرِفُ فـــي حبِّهـــا

فكيـــف تراهـــا فقـــال الكئيـــبُ

وقـــد ضـــاقتِ الـــنفس فـــي كربهـــا

عيونـــــكِ أجمـــلُ مـــــا فـــــي الوجـــــودِ

لأنَّــــكِ لـــــست تريـنـــــي بهـــــا !![٢٥]

لم يستطع عمر أبو ريشة في هذه الحكاية العبرة أن يفيد منها في تشكيل قصيدة ذات بنية درامية، أو أن يؤجّج الصراع الداخلي في داخل الفتى أو الفتاة، فالحكاية صالحة للصراع الداخلي صلاحية تامة، ولكنّه ظلّ شاعراً غنائياً عادياً يروي الإحساس الداخلي رواية باهتة، على نقيض خليل مطران مثلاً في قصيدتيه « الجنين الشهيد» و« نيرون»، وليس ذلك فحسب، بل إنّ المتأمل في بنية المقطع الأخير يدرك أنّ عمر كان يتكئ في الحوار الخارجي على أدوات قديمة (قالت - قال ...الخ) .

وثمة قصائد ثلاث ذات موضوعات وشخصيات مختلفة من واقعنا، وهي ذات إيقاعات سردية، فالأولى بعنوان « هكذا» ١٩٥٤(١٣ بيتاً) قدّم الشاعر لها بهذه المقدمة النثرية المختصرة التوضيحية :

«في ليلة واحدة أنفق أحد رعايا المحميات البريطانية ستين ألف دولار على عشيقته ..» [٢٦]، يحكي الراوي بوساطة ضمير مفرد الغائب (هو) حكاية بدوي أنعمت عليه الحياة بالمال من حيث يدري ومن حيث لا يدري، وكان لهذا المال سلطان عليه، فحوّله من إنسان كان يتغنّى بالمروءات والقيم، وكانت النخوة العربية تدّب في أوصاله ، إلى رجل تخلّى عن أصوله وعاداته وتقاليده، ونسي واجباته الوطنية والقومية، ليعيش حياة بوهيمية، فانغمس في لذائذه الشخصية، وأنفق أمواله في غير أماكنها، ولذلك أنهى الراوي القصيدة ببيتين ساخرين قائلاً :

والبطـــــــولاتُ، علـــــى غُرْبتِهـــــــا،

فـــــي مغانينــــا، جِيــــاعٌ خُــــشَّعُ

هكـــــذا..تُقْـــــتَحمُ القــــدسُ علــــى

غاصِــــبيها ..هكـــــذا تُـــــسْترْجَعُ[٢٧]

والقصيدة الثانية بعنوان « فدائي» ١٩٥٢ (٩ أبيات)، وبطلها مختلف عن بطل قصيدة « هكذا» بل هما على طرفي نقيض، فإذا كان ذاك بطلاً للتهتك والمجون، وهو لا يعبأ بالكرامة الوطنية والقومية، فإن الفدائي بطل ملحمي، فهو إنسان نبيل يقدّم نفسه فدى للقضايا الكبرى، وفي مقدمتها قضية فلسطين، وهو لا يعبأ بحياته، ولا يُقيم لها وزناً إذا كان وطنه يرسف بالسلاسل والقيود، ويتنحّى الراوي هنا ليترك المجال لهذا الفدائي يحدّثنا هو عن نفسه بوساطة ضمير مفرد المتكلم (أنا)، فإذا هو لا يضع نصب عينيه سوى المقاصد البعيدة التي يسعى إليها، وفي مقدمتها حرية وطنه وأمته، فيقول :

أمضي ويذْهلني طلابـي عنّـي، وعـن دنيـا شـبابي

أمضي ! ويـسألني الربيـعُ ولا أجيـبُ، متـى إيـابي

أمضي! وما روّت فمـي كأسـي ولا أفنـت شـرابي!

بينـي وبـين المـوت ميعـادٌ أحـثُّ لـهُ ركـابي

عبـقٌ بأنفـاسِ النَّعـيم الـسمحِ والمجـدِ اللبـاب

أسري على إيمائـهِ والحقـدُ يـسري فـي إهـابي!

هـذي الربـوعُ ربـوعُ آبـائي وأجـدادي الغـضابِ

عطِّرْ، فداكَ العمرُ، يـا ميعـاد مـن جرحـي ترابـي

فلسوف تركزُ فيـه أعلامـي وتحرسـها حرابـي [٢٨]

أما القصيدة الثالثة فهي بعنوان « في طائرة» وهي ذات مقدمة نثرية توضيحية هي: «كان في رحلة الشيلي، وكانت إلى جانبه حسناء إسبانيولية، تحدثه عن أمجاد أجدادها القدامى، العرب، دون أن تعرف جنسية من تحدّث» [٢٩]

يسرد الراوي في أبيات القصيدة الخمسة عشر هذه الحكاية منذ أن

ارتفعت الطائرة في الفضاء، وكانت إلى جانبه غادة ذات شعر مائج وطلعة ريّا، فتعارفا، فإذا هي أندلسية من أصول عربية تفتخر بها .

إن هذه القصيدة تتناصّ في موضوعها وقصيدة « غرناطة» لنزار قباني، ومن المفيد هنا أن نلقي ضوءاً على القصيدتين، فأبو ريشة قد أرّخ لقصيدته بعام ١٩٥٣، في حين صدرت مجموعة « الرسم بالكلمات» لنزار قباني ١٩٦٦، وفيها هذه القصيدة، وهما من وزنين وقافيتين مختلفتين، ولكنّ موضوعهما واحد تقريباً، واتجاه إيقاع السرد واحد، وكلّ منهما تبدأ بتحديد مكان اللقاء، فقد كان اللقاء في قصيدة عمر في الطائرة :

وثبـــــتْ تـــــستقربُ الـــــنجمَ مجـــــالا

وتهـــاوتْ تـــسحبُ الـــذيلَ اختيـــالا

وحيـــــالي غــــادةٌ تلعـــــبُ فـــــي

شـــعرها المـــائج غنجـــاً ودلالا (٣٠)

وكان اللقاء في قصيدة نزار عند مدخل قصر الحمراء :

فـــي مـــدخل (الحمـــراء) كـــان لقاؤنـــا..

مـــا أطيـــب اللُّقيـــا بـــلا ميعـــادِ (٣١)

وفي القصيدتين وصف لهذه الحسناء أو تلك، سواء اقتصر الوصف عند عمر على شعرها وطلعتها وابتسامتها أم أقتصر عند نزار على عينيها السوداوين، والمهّم هو الحوار الذي دار بين عمر وجارته، فإذا هي تشمخ بنسبها الأندلسي العربي :

قُلـــتُ يـــا حـــسناءُ، مـــنْ أنـــتِ ومـــنْ

أيِّ دوحٍ أفـــرعَ الغـــصنُ وطـــالا

فرنـــــتْ شـــــامخةً أحـــــسبُها

فـــوقَ أنـــسابِ البرايـــا تتعـــالى

وأجابَـــــتْ أنـــــا مـــــن أنْــــدلُسٍ
جنَّـــة الــــدنيا ســــهولاً وجبـــالا
وجــــدودي، ألمـــحُ الـــدَّهر علــــى
ذكــــرهم يطـــوي جناحيــــه جــــلالا
بُوركـــــتْ صـــــحراؤُهم كـــم زخـــرتْ
بـــــالمروءاتِ رياحـــــاً ورمـــــالا
حملـــوا الـــشَّرقَ ســـناءً وســـنىً
وتخطَّـــوْا ملعـــبَ الغـــربِ نـــضالا
فنمـــا المجـــدُ علـــى آثـــارهم
وتحـــدَّى، بعـــد مـــازالوا، الـــزَّوالا
هـــؤلاء الـــصِّيد قـــومي فانتـــسبْ
إنْ تجدْ أكـرمَ مـن قـومي رجـالا![٣٢]

إنّ هذا الحوار يقابله عند نزار سؤاله عن موطن هذه الغادة، وقد أيقظ جوابها في الشاعر إحساساته القومية، فعاد إلى تاريخ العرب في الأندلس:

هــل أنــتِ إســبانيَّةٌ .. ســاءلتَّها
قالـــت : وفـــي غرناطـــةٍ مـــيلادي
غرناطـــةٌ! وصـــحتْ قـــرونٌ ســـبعةٌ
فـــي تينـــكِ العينـــينِ .. بعـــدَ رُقـــادِ
وأميَّـــــة .. راياتهـــــا مرفوعـــــة
وجيادُهـــا موصـــولةٌ بجيـــاد..
مـــا أغـــربَ التـــاريخَ ..كيـــف أعـــادني
لحفيـــدةٍ ســـمراءَ .. مـــن أحفـــادي

وجـــــه دمـــــشقيٌّ .. رأيـــــت خلالـــــهُ

أجفـــــانَ بلقـــــيسٍ .. وجيـــــد سُـــــعَادِ

ورأيـــــت منزلنـــــا القـــــديم .. وحجـــــرةً

كانـــــتْ بهـــــا أمِّـــــي تمـــــد وســـــادي

والياســـــمينةَ، رصِّـــــعتْ بنجومهـــــا

والبرْكـــــة الذهبيَّـــــةَ الإنـــــشاد..[٣٣]

وتتلاقى القصيدتان في افتخار هذه الغادة وتلك بالنسب العربي العريق، فهذه غادة نزار قباني تُعيد ما سبق أن ردّدته غادة عمر في هذا المجال، ولكن بأسلوب مختلف :

قالـــت: هنـــا الحمـــراءُ .. زهـــوُ جـــدودنا

فـــاقْرَأْ علـــى جـــدْرانها أمجـــادي

أمجادُهـــا !! ومـــسحتُ جرْحـــاً نازفـــاً

ومـــسَحْتُ جرحـــاً ثانيـــاً بفـــؤادي

يـــا ليـــت وارثتـــي الجميلـــة أدركـــتْ

أنَّ الـــذينَ عنَـــتْهُمُ أجـــدادي .. [٣٤]

ونتوصّل أخيراً إلى قصيدتين سرديتين يستخدم الشاعر فيهما الطير رمزاً أومعادلاً موضوعّياً لإحساساته أو مثلاً، وهما يشكلان المجموعة الأخيرة ، وهما من أهمّ قصائده في هذا المجال فنيّاً، والقصيدة الأولى بعنوان « بلبل» ١٩٤٤ (١٢ بيتاً) يستهلّها بقول الجاحظ: « البلبل لا ينسل في قفص»[٣٥]، ويدور موضوع القصيدة حول مقولة الجاحظ في الحرية، وهي تصف بلبلاً اصطاده أحد الصيادين، ووضعه في قفص، وقدّم إليه أطاييب الطعام والشراب، ليتنعّم بجمال صوته ومنظره، ولكنّ البلبل كان يتوق إلى إلفه والحقول البعيدة، وأبى أن يستبدل طعامه وشرابه بحريته،

فأخذ ينثر ألحانه الحزينة، ورفض أن يورث أفراخه ذلّ القيود، فقال الراوي :

طـــــوى المنــــــى نوحـــــاً، ولكنّمــــا

لــــم يُغنِـــــهِ النَّـــــوحُ ولـــــم يجـــــدهِ

فعـــــــافَ دنيـــــاهُ ولــــــم يتَّخـــــذْ

عـــشّاً ولـــم يحمـــلْ ســـوى زهْـــدهِ

كأنَّـــــهُ مــــن طــــولِ مـــا مــــضَّهُ

مــــن عَبَـــثِ الــــدَّهرِ ومــــن كيـــدهِ

أبـــــى عَلَيْــــهِ الكِبْـــــرُ أن يـــورثَ الأ

فـــــراخَ ذلَّ القيـــدِ مـــــن بعـــدهِ! (٣٦)

والقصيدة الثانية بعنوان « نسر» ١٩٣٨ (٢١ بيتاً)، وهي تحكي قصة نسرٍ يرفض أن يعيش كما تعيش عجاف الطير، فهو ملك الفضاء، وقد خلق للذرا والمسافات البعيدة المنال، ولكنَّ الأقدار والأزمان تعاونت على ملك الفضاء، ونالت من كبريائه، فإذا هو يزاحم بغاث الطير على لقمته وتزاحمت على ذلك، ولكنَّ كبرياءه أبت عليه ذلك، فاختار أن يموت نسراً على أن يعيش كما تعيش الطيور العادية :

فَسَرَتْ فيهِ رعشةٌ من جنون الكبـــر واهتـــزَّ هـــزَّة المقـــرورِ

ومضى ساحباً على الأفـــق الأغبـــر أنقـــاض هيكـــلٍ منخـــورِ

وإذا ما أتى الغياهب واجتاز مدى الظنِّ مـــن ضـــمير الأثيـــرِ

جلجلتْ منه زعقةٌ نشَّت الآفاق حرَّى من وهجهـــا المـــستطيرِ

وهوى جثَّةً على الذروةِ الشَّمَّاءِ في حضن وكره المهجورِ! (٣٧)

إن استخدام الطير رمزاً أو معادلاً موضوعيّا أمر شائع في الشعر العربي والعالمي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا (٣٨)، ولكنّ قصيدتي عمر

أقرب في طبيعتهما الفنية إلى قصيدة « القطرس » « L'AlBatros» لبودلير التي يتسلّى البحارة فيها بإحساسات هذا الطائر [٣٩] أو قصيدة « الغراب» لإدغار ألان بو [٤٠]، ويروي بسام ساعي مناسبة نظم قصيدة « نسر» عندما كان عمر أبو ريشة مديراً لدار الكتب الوطنية في حلب، وأزيح عن منصبه ليتسنّمه من هو أدنى منه، فثارت كبرياؤه، ووجد نفسه نسراً حقيقياً، هوى من قنانه إلى السفوح والأودية، ليعيش مع بغاث الطير، فتزاحمه ضعافها على طعامه ومائه وهوائه، وتدفعه بالمناكب، فانتفض لهذا الذل الذي انتهى إليه [٤١].

وإذا قبلنا بأنّ المعادل الفنّي بين إحساسات الشاعر والنسر رمزٌ فنّيٌّ، فإنّ ذلك يجعل من هذا النسر ما يتوازى مع إحساسات الشاعر، ويقترب النسر من مصطلح « القناع» [٤٢]، وهذا ما نجده أيضاً في قصيدة «شمشون» لإلياس أبي شبكة في «أفاعي الفردوس» التي تتلاقى وتتقاطع مع هــذه القصيدة قناعياً ورمزاً فنيّاً، كما تتلاقى معها في الوزن والقافية وحركة الروي، وإذا كان أبو شبكة قد استطاع أن يحافظ على الرمز القناع شمشون (الشاعر) حتى النهاية فإن أبا ريشة قد رفع القناع عن وجهه أمام الجمهور ليسأل النسر (القناع) إذا كان يستطيع أن يكون شبيهاً به، فقال في بيته الأخير:

أيُّهــا النَّــسرُ هــل أعــودُ كمــا عُــدْ
تَ، أمِ الــسَّفحُ قـــد أمـــات شـــعوري [٤٣]

وقد تنبه على هذا العيب بسام ساعي، فقال [٤٤]: « وخروج الشاعر، في ختام القصيدة، عن موضوعيته، في قصة النسر التي صاغها خارج ذاته، إلى ذاته في ضمائر المتكلم والمخاطب التي بني عليها البيت الأخير، يعدّ انحرافاً عن خط « المعادل الموضوعي » الذي كان يمكن أن يكون مكتملاً لديه لو لا ذلك البيت » .

وعندي أنّ هذه القصيدة بعيدة عن الرمز الفنّي، لأن الرمز symbole لا

تحديديّ، وهو يتقبّل قراءات لا نهائية في حين أن قراءة هذه القصيدة تشي بالأسلوب الخطابي في شعر عمر أبي ريشة المتمثّل في الكبرياء الخالصة ، وعندي أيضاً أنّ أبا ريشة لم يستخدم تقانة القناع هنا، وإنّما هو سار على طريقة معروفة منذ القدم ، فهي أقرب إلى المثل proverbe منها إلى أيّ تقانة أخرى، والمثل معروف في الكتب السماوية وسواها، وهو جنس أدبي شهير، ويضرب المثل للإيجاز والتعبير اللامباشر، وهو بمعنى العبرة التي يعتبر بها المتأخرون[٤٥]، وقال ابن السّكيت: المثلُ: لفظٌ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ ، شبّهوه بالمثال الذي يعمل عليه غيره [٤٦]، ورأى ابن المقفع أنّ استخدام المثل في الكلام يزيده توضيحياً وإقناعاً وجمالاً وتفصيلاً، فقال : إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث[٤٧]، ورأى إبراهيم النّظّام أنه: يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكتابة، فهو نهاية البلاغة[٤٨]. والمثل قديم في الأدب، ومنه كتاب <كليلة ودمنة> وحكايات <لافونتين >، وهو معروف في الشعر الرومانسي الفرنسي وسواه، فقد يكون على شكل حكاية تروى لعبرة ما، وغالباً ما يكون بطل هذه الحكاية من أسماء الحيوانات، كما فعل ألفريد دي موسيه في قصيدته < ليلة من أيار>، إذ روى لنا عودة طائر البجع خائباً متعباً من رحلة صيد طويلة كان يبحث فيها عن طعام لفراخه الجوعى، فحطّ على صخرة شاهقة، وغطّى فراخه بجناحيه والدم يتدفّق من صدره المفتوح، تاركاً صغاره يتقاسمون أحشاءه، أما هو فقد كان يترنح بحبّه النبيل وتضحيته النادرة، ثم يفتح جناحيه للريح ويطعن قلبه بمنقاره، ويصرخ في الليل مودّعاً الحياة قائلاً:

أيّها الشاعر هكذا يفعل كبار الشعراء

حين يكون غناؤهم من قطرات الدماء [٤٩]

وواضح من خطاب الشاعر لنفسه وللشعراء أنّ حكاية طائر البجع قد

ضربت مثلاً لهؤلاء ليكونوا على مثال هذا الطائر العظيم، ولنا أيضاً في قصيدة « مصرع ذئب » لألفريد دي فيني مثل آخر في تضحية الذئب الأب بنفسه في سبيل إنقاذ أسرته الذئبية من خناجر الصيادين و بنادقهم، و لتكون هذه الحكاية مثلا ليتخذها الإنسان النبيل، ومن هنا جاء المقطع الأخير من القصيدة دالا" على إعجاب الشاعر بنبل هذا الذئب وعظيم تضحيته، ويخاطبه الشاعر:

آه! قد فهمتك جيدا"، أيّها المسافر البريّ

و نظرتك الأخيرة نفذت إلى القلب!!

وكانت تقول: إذا استطعت فاعمل لتصل روحك .

بفضل بقائها نشيطة ، متأملة

إلى هذه الدرجة العالية من الشهامة الصامدة

حيث ارتفعت قبل كل شيء، أنا وليد الغابات .

الأنين، البكاء، والتوسّل أيضا" حقارة،

اصنع بحزم واجبك الطويل الشاق

في الطريق حيث مصيرك أراد أن يدعوك .

ثم تحمل الآلام مثلي ، ومت دون أن تشكو (٥٠) .

وليس بعيدا" عن ذلك ما جاء في نهاية قصيدة "القطرس" لبودلير :

الشاعر كأمير السّحاب

يخالط العاصفة و يسخر من رامي السهام،

منفيّا" على الأرض بين صياح الصيّادين،

أجنحته العملاقة تُعيقه عن المسير (٥١).

ومن قصائد المثل في الشعر العربي الحديث قصيدتان تاريخيتان لخليل مطران استخدم فيهما المثل شخصيتين من التاريخ القديم تعبيرا" عن الحرية،

فالأولى هي قصيدة (مقتل بزر جمهر) وقد استعار حكاية هذا الوزير من التاريخ الفارسي القديم لتكون مثلا" على الظالمين في عصره ، وقد أشار إلى ذلك في مقدمة القصيدة النثرية (اشتهر كسرى بالعدل وكان بلا نزاع أعدل ما يكون الملك المطلق اليد في أحكام بلاده. فإن كان ما وصفناه في هذه القصيدة إحدى جنايات مثله في العادلين فما حال الملوك الظالمين) [٥٢]، والقصيدة الثانية هي (نيرون) ،وقد توقّف فيها الشاعر طويلا" عند سيرة هذا الطاغية الروماني ، ولكن الشاعر لخّص في البيت الأخير المغزى من هذه القصيدة ، فقــال:

كــــلّ قــــومٍ خـــــالقو (نيـــــرونهم)

(قيـــصر) قيـــل لــــه أم قيـــل (كـــسرى)![٥٣].

وكأنّ القصيدة كاملة قد نظمت ليقول الشاعر هذه الفكرة التي يلخّصها البيت الأخير، ولذلك كانت الحكاية وسيلة لا غاية، ومن هنا نذهب إلى أنّ حكاية (نسر) أبي ريشة هي مثل أراد منه البيت الأخير، وهكذا ننقذ هذه القصيدة من العيب الذي جاء في بنيتها لو ذهبنا إلى أن النسر قناع فني أو رمز.

وهكذا نجد :

أنّ الإيقاع السردي يوفر للقصيدة الغنائية وحدة الموضوع والصورة الكلية، وذلك لأن للحدث بداية وعرضاً وخاتمة، وتقوم الصورة الكلية على وحدة دلالية ترتكز على فكرة محددة تكون غالباً في العنوان، ويحاول الشاعر أن يبني عليها صورة اللحم والدماء والشرايين التي تمنح الفكرة (الهيكل العظمي)، أو الصورة التي تحلّ محلّ التعبير المباشر والتقرير، ويكون التعبير من خلال المثل أو القناع أو المعادل الموضوعي (بلبل - نسر)، فلا تتشظّى بنية القصيدة من جهة، وتسلم من الوقوع في الغنائية الخالصة من جهة أخرى .

وأنّ اللّا تحديد في الزمان والمكان في كثير من قصائد عمر السردية يُخرج عالم الصورة من تحديد الزمان والمكان إلى أزمنة وأمكنة مختلفة، كما يخرجها من دائرة الخصوصية والمناسبة إلى الشمولية والاتساع والصلاحية للحالات المشابهة، وهذا ما يؤديه أيضاً الزمن في الأفعال الماضية السردية التي تهب الدلالة بعداً زمنياً توسّعيّاً ، فالفعل الماضي غير محدّد، وهو زمن طويل حاضر وغائب معاً، ثم إنّ عنوانات قصائده كانت في معظمها أسماء نكرة (بلبل- نسر – خداع – فدائي- في طائرة – كأس- غجرية – مظلومة- عزاء- شاعر وشاعر- حاقد)، وهذا يعني أنها ذات صفة شمولية، وأبعادها عامة تزيدها اتساعاً في دلالاتها، ولا يقتصر الأمر على ذلك، وإنّما يؤدي المكان وظيفة مشابهة، فله حضور في المستوى السردي، ففي قصيدة «نسر» أسماء لأمكنة عالية، كالقمة والشّماء والآفاق وسواها،وهي تشترك مع مفردة « نســـ ر» في حمل الدلالات والقيم العليا والنبل الأخلاقي والتراجيدي .

وأنّ شخصيات عمر في قصائده تتوزّع بين البطولة الملحمية (محمد – خالد- فدائي) والبطولة التراجيدية (بلبل- نسر)، وهذا يعني أن عمر ينطلق دائماً من القيم العظيمة التي تميّز بها أجداده العرب الميامين في تاريخهم المجيد، وكان دائم التذكير بالماضي وإضاءة مواقف القوّة والرجولة، و الحديث عن البطولات الجماعية والفردية (خالد - الفدائي)، وهو أقرب إلى شعراء جماعة الإحياء في هذا المجال، فهو يوازن حاضر العرب بماضيهم، ليستنهض الهمم ويقوّي النفوس، وهذا ما وجدناه في قصيدته «شاعر وشاعر» وسواها، ويركزّ على القيم ويتمسّك بالجذور المتينة، وهو يستدعي التراث استدعاءً عاديًّا في كثير من قصائده، كما هي الحالة عند معظم شعراء الإحياء.

وأن شعر أبي ريشة يميل إلى الكلاسيكية مرّة وإلى الرمزية أخرى، ففي قصائده تماسك وقصر وتكثيف مع أن الإيقاع السردي كان وما يزال سبباً رئيسياً في طول القصيدة من حيث الحجم، كما هي الحال مثلاً عند أحمد

شوقي في قصيدته «كبار الحوادث في وادي النيل» وخليل مطران في قصيدتيه «الجنين الشهيد» و «نيرون»، ولكنّ الملاحظ على معظم قصائد أبي ريشة ذات الإيقاع السردي أنها كانت قصيرة الحجم، وقد تصل إلى خمسة أبيات (عزاء) أو أكثر بقليل (حاقد)، وهذا يثبت أن عمر من شعراء القصيدة القصيرة غالباً، وأنه أولى جماليات الصياغة اهتماماته، فليست الفحولة عنده في القصيدة الطويلة كما هي عند القدماء، وإنما هي في القصيدة المتينة السبك، وهذا ما يُقّربه من شعراء المدرسة الرمزية، ولكنه في الوقت ذاته يبتعد عنهم ويميل إلى جماعة الإحياء في أمرين: أولهما أنّه لم يستطع أن يستلهم التراث للتعبير بوساطته عن تجربة معاصرة، وهو قد استدعى التراث للحديث عنه، أي أنّه ظلّ في حيّز التراث ولم يخرج منه، وثانيهما أنه كان يميل إلى الوضوح والتفسير، والرمزية تنأى عنهما، والمقدمات النثرية التي كان يستخدمها في غير قصيدة له دليل على هذه السمة في شعره بعامة، وفي قصائده ذات الإيقاعات السردية بخاصة .

وأنّ الأحداث في قصائد عمر السردية طولانيّةٌ أفقية سطحية على الرغم من قصر قصائده، فهو لا يختار حدثاً أو مشهداً محدّداً يدور حوله ويعالجه من زواياه جميعاً، وإنّما يذكر جملة من الأحداث التاريخية التي تتصل بالشخصية التي اختارها ويسردها كالمؤرّخ، وهذا ما نجده مثلاً في قصيدتيه «محمد» و«خالد»، فقد ذكر عن بطليه كلّ ما وصل إليه من معلومات، وهذا شبيه بقصائد المرحلة الإحيائية أيضاً .

وأنّ نظرة عمر إلى المرأة في قصائده السردية نظرة شاعر إحيائي مع أنه نظم معظم قصائده في عصر الرومانسية التي جعلت المرأة معبودة ومثالاً للطهر بدءاً من ديوان أبي القاسم الشابي، وأعمال إلياس أبي شبكة إلى شعراء جماعة أبولو (إبراهيم ناجي- صالح جودت- علي محمود طه المهندس – أحمد زكي أبو شادي)، ونظم كثيراً من قصائده في عصر الحداثة الشعرية،

ولكنّه ظلّ ينظر إلى جسد المرأة نظرة جسدية خالصة، فهي جسد جميل خُلق لمتعة الرجل، أو هي ظبي مشاكس والشاعر صيّاد ماهر قد يصيبُ وكثيراً ما يخيب (حاقد – عزاء- خداع)، وهو في قصائده السردية حفيد لعمر بن أبي ربيعة، فهو يتنقّل من امرأة إلى أخرى، ويبحث عن الجمال في أيّ مكان يتوقعّ أن يكون، وهو مثله ذو شغف جسدي، وتتضح اللذائذ من قصائده، وهو يركز على المفاتن الجسدية، ولكنه يختلف عن جدّه الأموي في أنه قليل الحظ مع الحسناوات، فعمر الجدً كان مطلوباً ومرغوباً من النساء، في حيّن أنّ أبا ريشة كان خلاف ذلك، فهو عاثر الحظّ معهنّ كامرئ القيس، وهو أيضاً شاعر حقود لا يعرف المسامحة، بل هو يتشفَّى بهؤلاء النسوة إذا فقدن الجمال أو تعرّضت إحداهنّ للمرض أو الموت، وكأنّ قلبه قدَّ من حجر صلد .

وأنّ ثمة مآخذ على قصيدته السردية، فضلاً عن أنّها قصيرة وذات سرد تاريخي، فهي قد ظلت تدور ضمن الشعر الغنائي الخالص، وهي قصائد ذات نبرة إيقاعية عالية، وفيها صخب إيقاعي قابل للإلقاء والإنشاد أكثر مما هو صالح للقراءة والتأمل، ولم يستطع أن ينتقل من دور الراوي إلى دور الشخصية الدرامية،ولم يستطع أن يلج إلى قرارات النفس الإنسانية وتوترها وغناها مع أن موضوعاته وشخصياته صالحة لذلك، وصالحة للمونولوغ الداخلي في بيان الصراع النفسي حول كثير من المواقف، وهذا ما كان مثلاً في قصيدتي « الجنين الشهيد » و « نيرون » لمطران وفي قصائد « أفاعي الفردوس» لأبي شبكة، والحسّ الدرامي غائب إلى حد بعيد في قصائد عمر السردية، وهو هنا أقرب إلى الشعر الكلاسيكي، وقد ظلّ راوياً للأحداث أو الحكايات، ولكنّه لم يصنعها كما ينبغي أن يكون الشاعر، أو كما قال أرسطو: «إنَّ الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنّه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنّما يحاكي أفعالاً» [٥٤]، وظل عمر هو الذي يتكلم في قصائده ذات الإيقاعات السردية، وإن كلّف راوياً ينوب عنه في الكلام، ولكنّه كان يحرّكه كالدمية، وهذا ما جعل مكانة السرد في قصيدته

ثانوية وغير مقصودة لذاتها، وذلك لأنّ الشاعر كان يزج بنفسه بقوّة في بنية قصيدته السردية، وهذا ما تنبّه عليه أرسطو حين قال [٥٥]: « فالحقّ أنّ الشاعر يجب ألا يتكلّم بنفسه، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، لأنّه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً » .

ويظل عمر – مع ما تقدم – شاعر الحبّ والجمال، وهو من أبرز شعراء التصوير والوصف في الشعر العربي المعاصر، فهو ذو خيال واسع خصب وقدرة على التشخيص والتجسيد والتكثيف، وموسيقاه عالية النبرة سريعة الحركة، وهو شاعر القيم والأخلاق والبطولات العربية، وشعره صالح للإلقاء والإنشاد والتعبّد في محراب الكلمة والجمال .



الهوامش

١- للتوسع في هذا المجال : مريدن، د.عزيزة، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٤، ففي هذا الكتاب مالا يجده القارئ في سواه من الكتب الأخرى في هذا المجال للمتابعة الدقيقة والاستقصاء، وانظر في دور مطران في هذا المجال: الموسى، د. خليل: خليل مطران شاعر العصر الحديث، دار ابن كثير، دمشق- بيروت،ط١، ١٩٩٩، ص ص١٠٦-١٢١، وانظر في مجال التداخلات الأجناسية في القصيدة المعاصرة، الموسى، د. خليل، تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، م١٥، عدد٣، ١٩٩٩، ص ص٩-٤١ .

٢- ديوان عمر أبي ريشة ، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص٥٠٢ .

٣- المصدر نفسه ، ص ص٥١٤-٥١٥ .

٤- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت ١٩٥٢، ص٦٥ .

٥- هيغل: فنّ الشعر، تر.جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٨١، ص١٢٠.

٦- المرجع نفسه، ص١٥٣ .

٧- ديوانه، ص ص ٥٤٤-٥٤٥ .

٨- المصدر نفسه ، ص ص ٥٤٨-٥٥٠.

٩- جان دارك « Jeanne D’Arc » ١٤١٢- ١٤٣١، هي القديسة الفرنسية البطلة الملحمية التي قادت جيوش بلادها لتحميها من المستعمر الإنكليزي، واستشهدت بعد أن أبلت بلاءً حسناً في القتال.

١٠- ديوانه ص١٦٩-١٧١.

١١- المصدر نفسه، ص٢٤٨ .

١٢- المصدر نفسه، ص ص ٢٤٨- ٢٤٩ .

١٣- انظر: العهد العتيق، سفر القضاة، الفصول ١٣-١٦

١٤- انظر الإشارة إلى أثر أبي شبكة في بعض قصائد أبي ريشة: ساعي، د. بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨، ٤٦٧، وانظر دراسة وافية لـ «أفاعي الفردوس»: الموسى، د. خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ص ٥١-٧٠ .

١٥- Vigny, Alfred De: Poésie choisie, classiques Larousse, 1935,p.88.

١٦- ديوان عمر أبي ريشة، ص١٣٣

١٧- المصدر نفسه، ص ص ١٣٥-١٣٦ .

١٨- لم يذكر الشاعر أبو ريشة السبب الذي دفع ديك الجنّ لقتل جاريته، وهو تلك الوشاية التي وصلت على لسان ابن عمه بأنها قد خانته مع غلام له حين رحل عنها قاصداً أحد ممدوحيه، بينما يرجع الشاعر السبب إلى أمرين يشير إليهما في ثنايا القصيدة: أولهما ضعفه وعجزه عن أن يسعدها (المقطع الثالث)، وثانيهما غيرته عليها وبخاصة أنّه قريب من الموت، فتكون لسواه (المقطع السادس)، وانظر مريدن، د. عزيزة: القصة الشعرية ، ص ص٩٥-٩٧.

١٩- ديوانه، ص ص ١٤٢-١٤٣ .

٢٠- المصدر نفسه، ص ص٥٩٢-٥٩٤.

٢١- المصدر نفسه،، ٢٧٦ . وتنتمي هذه القصيدة إلى موضوع المرأة البغي الفاضلة أو المظلومة في الرومانسية، وهذا ما كان أولاً في الشعر الفرنسي، ثم انتقل إلى الشعر العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر، للتوسع انظر: الموسى، د خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ص ١٢٦- ١٣٠ والموسى. د.خليل: ألفريد دي موسيه شاعر الرومانسية، الأسبوع الأدبي العدد ٨٨٢ تاريخ ٢٠٠٣/١١/٨ .

٢٢- ديوانه، ص٦٢٧ .

٢٣- المصدر نفسه،ص ص٣٨٥ ٣٨٦ .

٢٤- المصدر نفسه، ص ص٣٨٠-٣٨١ .

٢٥- عثمان، هاشم: عمر أبو ريشة- آثار مجهولة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١٢١ .

٢٦- ديوانه، ص٢٥ .

٢٧- المصدر نفسه، ص٢٧ .

٢٨- المصدر نفسه، ص ص ٢٨-٣٠ .

٢٩- المصدر نفسه، ص٨٩ .

٣٠- المصدر نفسه، ص٨٩ .

٣١- الأعمال الشعرية الكاملة (١)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١٢، ١٩٨٣، ص٥٦٦ .

٣٢- ديوان عمر أبي ريشة، ص ص ٩٠-٩٢ .

٣٣- الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٥٦٦-٥٦٧ .

٣٤- المصدر نفسه، ص ٥٦٨ .

٣٥- ديوان عمر أبي ريشة، ص ١٤٤ .

٣٦- المصدر نفسه، ص١٤٦ .

٣٧- المصدر نفسه، ص ص ١٦١-١٦٢ .

٣٨- انظر في هذا المجال، مريدن، د .عزيزة : القصة الشعرية في العصر الحديث، ص ص ١٧٧- ١٨٨ .

٣٩- Voir: Les Fleurs Du Mal, Le Livre De Poche, 1972, p.180.

٤٠- انظر ترجمة هذه القصيدة ودراسة عنها: مندور، د.محمد، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ص١٢٥-١٣٤.

٤١- حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ص٣٧٢-٣٧٣ .

٤٢- للتوسع في مصطلح «القناع» انظر: أبو هيف، د. عبد الله، تقنية القناع في النقد الأدبي، الموقف الأدبي، العدد ٣٩٦، نيسان ٢٠٠٤، ص ص ٣٢-٥٠ .

٤٣- ديوان أبي ريشة، ص ١٦٢ .

٤٤- حركة الشعر الحديث، ص ٣٧٤، وانظر : الموسى، د. خليل: بنية القصيدة المعاصرة، ص ص٨٣- ٨٤ .

٤٥- لسان العرب ، مادة (مثل).

٤٦- نقلاً عن الميداني : مجمع الأمثال ، تح . محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم ، بيروت ، د.ت ٦\١.

٤٧- نفسه ، ص٦.

٤٨- نفسه ، ص٦ .

٤٩- Musset : oeuvres complètes , seuil , paris , 1963-p.152.

٥٠- Vigny , Alfred de : poèsies completes , granier , paris , 1952,p.153.

٥١- Les fleurs du mal-paris librairie gènèrale française , le livre de poche,1972.p.180.

٥٢- ديوان الخليل (الجزء الثاني) ، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٧، ص ٤٨٦.

٥٣- المصدر نفسه ص١٢٤.

٥٤- فن الشعر ، ص٢٨.

٥٥- المرجع نفسه ، ص٦٩.

الغنائية الرومانسية
في شعر نديم محمد

بدأ الإنسان يحلمُ منذ أن بدأ يعي وجودَهُ، والحلم سمة من أهمّ سمات الشعر والشعرية، فالشاعرُ إنسان حالم بامتياز، وقد كان الشاعر والسّاحر والكاهن والطبيب في طفولة الفكر الإنساني شخصية واحدة، ومن سمات الحالم أنّه يرى النقيضين في وقت واحد، فهو يرى الواقع بعينٍ، ويرى البديل بالعين الأخرى، وهذه علامة الإنسان الرائيّ الحالم، في حين أنّ الإنسان العاديّ يرى غالباً بعينيه الاثنتين منظراً واحداً لا يتجاوزهُ إلى سواه.

ليس الشعر مقتصراً على الكلام المنظوم المقفّى، وإنّما هو في الفنون جميعها الرسمية والشعبية، وهو في الفنون التي تكتنِهُ أسرار المستقبل، وتفتضّ بكارة المجهولات، وتخترق العاديّ والمألوف والمرئيّ إلى اللاعادي واللامألوف واللامرئيّ، ومن أمثلة ذلك الثور المجنّح عند الآشوريين، وأبو الهول عند الفراعنة، والحورية السمكة بنت ملك البحار ذات الجمال السرمديّ والكنوز الدفينة، وهي في الموّال والغناء والرقص والفولكلور، ولذلك ظلّ الشعراء - بصفتهم أمراء الكلام - يحلمون باللازمني والمطلق والمثال، وما غالاتيا عند بيغماليون سوى أحد الأحلام الشاعرية في الأسطورة الإغريقية، وقد جسدها هذا النحّات العاشق أنثى من الرخام.

والموت أحد المجهولات وأعظم المشكلات التي واجهها الإنسان منذ طفولة الفكر، ولذلك امتزج الشاعر بالكاهن، وامتزج الشعر بالإلهام والرؤيا والنبوءة وولع الاستكشاف، وتعددّت مصادر الرؤيا وألوانها وأشكالها

وموضوعاتها، وأخذ الشاعر يبحث عن الخلود لينتصر على الموت، فكان الإلهُ الإنسان في جلجامش وآخيل، وتحوّل في الفكر الحديث عند نيتشه إلى الإنسان المتعالي (السوبرمان)، ولم يقتصر هذا التحوّل على هذا الموضوع، وإنما انتقل، من خلال الحلم والرؤيا، إلى الموضوعات الشعرية الأخرى في الرومانسية، كالمرأة المثال التي لا يذبل جمالها، ولها أصول واتصال في غالاتيا، والمرأة الروح لا الجسد، وهي حلم الشاعر الذكوري، والمرأة الوفية التي لا تعرف سوى الشاعر، وهي مغرمة بحبّه، وتضحّي بالغالي والنفيس في سبيل إرضائه، وهذه نرجسية الشاعر قديماً وحديثاً ومستقبلاً، هي حلمه أو استبداده وساديته، هو يحبّ ويعشق ويقطف الأزاهير، وهي تنتظر منه أن يتكرّم عليها بنظرة، ويجود عليها بلقاء عابر، ولذلك ظل الشاعر الرومانسي يبحث عن الخروج من الواقع إلى المثال، وظلّ الشعر، حتى الواقعي منه، رهينَ المخيلة، فإذا الشاعر لا يموت، وشعره أغنية تخترق الزمني والموات إلى عالم سرمدي لا ظلم ولا مرض ولا موات فيه، وهذا ما رآه جبران بعيني الراعي الشاب، وهو يشدّ الرحال في "المواكب" إلى عالم المثال والطهر والجمال:

أعطِنـــــــي النَّـــــايّ وغَـــــنِّ

فالغِنـــــا ســـــــرُّ الخلــــــودْ

وأنـــــــينُ النَّـــــاي يبقـــــى

بعـــــدَ أن يفنـــــى الوجـــــودْ[1]

تداول الشعراء منذ هوميروس إلى المتنبي إلى يومنا هذا هذه الفكرة، فالشعر نفحة من الإلهام والرؤيا كما ذهب إلى ذلك أفلاطون، وهو سرّ من أسرار الجمال الإلهي، ولذلك هو باقٍ لا يموت، وهو من عالم آخر، وكان نديم محمّد واحداً من هؤلاء الشعراء الذين عزفوا على هذا الوتر:

نشوةُ الوحيِ.. خَفْقَةٌ في ردائي ونشيدُ الخلودِ رَجْعُ غنائي

فاعْصُر التِّيه من كرومِ خيالي واقْطُفِ الزَّهْوَ من رُبَا نَعْمَائي

جُزْتُ للنَّجْمِ.. كلَّ نَسْرٍ وَخَلَّفْتُ فُحُولَ النّسُورِ.. صَرْعَى ورائي(٢)

يرى الشاعر بعينيه منظرين متضادين: الواقع والمثال، الموت والحياة، العقم والخصوبة، الحاضر والمستقبل، يرى ما لا يراه الآخرون، ولذلك ذهب بعض الفلاسفة المثاليين في القرن الثامن عشر إلى أن الشاعر هو الرائي الوحيد، وأن الفلاسفة والعلماء يتعلّمون منه ما لا يستطيعون معرفته بالعين المجرّدة. فزعم "شلّنغ" وهو الفيلسوف المتصوّف، أنّ الشعر هو الطريق الوحيدة لإدراك المطلق(٣)، وأن حقيقته وحدَها الحقيقةُ(٤)، وأنّ الفن يتوالد من التناقض اللامتناهي، وهو الطريقة "الوحيدة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه"(٥).

إذا كان الشاعر يرى بعينيه منظرين متضادين، وهو يتوقُ إلى اكتشاف المجهولات فإنّ الرومانسية هي المدرسة التي اهتمّت بالبحث عن الحلم في الواقع، وإذا هيمنت صور الواقع كانت الآلام، وغنّى الشاعر آلامه للخروج من حيّز الواقع إلى حيّز الحلم، يرى الموات، فيبحث في الموت عن اللاموت، ويرى ذبول الجمال، فيبحث في الطبيعة والمرأة عن ثباته وديمومته، يرى الزيف، فيبحث في الواقع عن الصدق والحضن الدافئ الرؤوم، ولذلك كانت الرومانسية هي المدرسة التي تقوم على المخيّلة للهروب من الواقع الأليم، ولتجاوز الحاضر إلى مستقبلٍ أو ماضٍ يجد الرومانسيُّ فيهما ضالته، ولذلك رفض الرومانسيون أيّ سلطة، ووجدوا فيها قيوداً لأحلامهم ومخيّلاتهم، فالمجتمعات تُقيّد حريّةَ الأفراد بقوانينها، وعندهم أنّ الفرد لا يخطئ، ولكنّ النظام الاجتماعي هو المخطئ دائماً، وكلّما تحرّر الفرد من القيود الاجتماعية كان أكثر سمواً ومعرفةً وأقرب إلى المثل العليا، ولذلك التجأ الرومانسيون إلى الطبيعة البكر هرباً من المجتمع ورمزه المدينة، وهاموا بالريف والصدق

والوفاء، وأخذوا ينشدون السلوان في الطبيعة، ورسموا صوراً للمرأة المثال وأخرى للمرأة الشيطان، وبحثوا عن الجمال في القبح، والخضرة في الجفاف، والفضيلة في الرذيلة، والمثال في الواقع.

جاء الشاعر نديم محمد (١٩٠٩-١٩٩٤م) في عصر الرومانسية العربية، وتربّى على ثقافة فرنسية رومانسية وثقافة عربية رومانسية، فقد عاصر إلى حدٍّ ما خليل مطران أول الرومانسيين العرب من الشعراء، كما عاصر جماعة أبولو وجماعة المهجر والأخطل الصغير وإلياس أبا شبكة وسواهم، وكان مطران يبحث عن الفضيلة في الرذيلة في "الجنين الشهيد" وبحث الأخطل الصغير عن العدالة في مجتمع فساد القوانين والقيم في "الريال المزيّف"، وهذا ما فعله معظم شعراء جماعة أبولو في الثلاثينيات من القرن العشرين، ومنهم أبو القاسم الشابي الذي رسم صورة للمرأة الروح، وهي معبودة الشاعر، وصوّر أبو شبكة المرأة جسداً أو أفعواناً شيطانياً للإغراء والشهوة، وغنّى نديم محمد أغانيه وأناشيدَه ضمن هذا السّرب الرومانسي، وإن اختلف صوتُه هنا أو هناك عن هذه الأصوات لخصوصيته من جهة، ولطول المدّة التي عاشها بالقياس إلى الشابي وأبي شبكة وشعراء جماعة أبولو وسواهم من جهة أخرى. ونديم شاعر أقرب إلى الرومانسية منها إلى سواها، وإن شابت رومانسيته أحياناً أشياء من الواقعية، وشعره غنائي ذاتي، وغنائيتُه عالية ورفيعة، وحسُّهُ مرهف، وهو ذو نقاء روحي وشفافية عالية، ولذلك غنّى للطبيعة والحبّ والحياة والشعر والآلام والأحزان، وخصّ المرأة بأعذب ألحانه، فكان بامتياز من أجمل الأصوات الشعرية الرومانسية في الوطن العربي.

١ ــ الغناء للطبيعة:

الاتصال بالطبيعة والالتجاء إليها والاحتماء بها سمة من أهم سمات الرومانسية في الشعر وبقية الأجناس الأدبية والفنون المختلفة عند الغرب

وعند العرب، وهذا ما بدا على الفنون والآداب العربية منذ مطلع القرن العشرين. فـــ "الأجنحة المتكسّرة" رواية الدموع والآلام ووصف الطبيعة الأخّاذة، ورواية "زينب" عمل رومانسي، وأهم ما فيها وصف طبيعة الريف في مصر، وقد عاد الشعراء والأدباء الرومانسيون مُتْعبين إلى أحضان الطبيعة البكر بعد أن هزمتهم المدن والمجتمعات والقوانين العتيقة، فاحتموا بضوء القمر والجدول الرقراق وتغريد الطيور، وفرّوا إلى عالم الغاب والليل والخريف، واستظلّوا تحت الدوالي وكروم التين، واطمأنّوا إلى همس الحبيبة ولقائها في أزقّة القرى ودروبها.

وأحبّ نديم محمد الريف، وتعلّق به، ورفض أن يستبدل به أي مكان آخر، ومشاهد الريف طاغية في شعره، وتكاد لا تخلو قصيدة من قصائده من مشهد ريفي سواء أكان موضوعها ريفياً أم في الحب والآلام أم سوى ذلك، وهو يعتز بانتمائه إلى الريف، ويعدّه عنوان التشامخ والعنفوان:

أنا مـــن صـــميم الريـــف، لـــي خلقـــي أنـــف الـــذّرا
وتـــــــــــــــــــشامخ الـــــــــــــــــــصقر
فـــإذا عـــصرت فـــروح كرمتـــه وإذا شـــقيت
فطيِّـــــــــــــــــــب الخمـــــــــــــــــــر[٦].

غنّى نديم محمد للريف كما لم يُغَنِّ لأيّ شيء آخر، غنّى لريفه وطبيعته كما غنّى شعراء المهجر للجبال والقرى والأودية والثلج والأنهار، وهم في بلاد الغربة، وغنّى نديم للريف وهو في المدينة:

أَنْـــسَى؟ وهـــل تنـــسى النعـــاج الأمهـــات: منـــى الخِـــرَافِ؟
عَفَنُ المدينـــة فـــارَ مـــن خبـــزي، وفـــاضَ علـــى صـــحافِي
وَصَدِئَتْ، مـــن أدنـــى يـــدي، صَـــدأ، إلـــى أقـــصى الـــشغافِ
وشـــكا فمـــي، وهَفَـــا إلـــى أنـــداءِ ســـاقيتي.. جفـــافي

قطَــــراً تـــــذوِّبُني وتَهــــــ ـــدرُني المدينـــــة كالرعــــافِ

ريفــــي، أُحبُّـــكَ رَأْفَـــةً بيـــضاءَ، فـــي ليـــلِ الخــــلافِ

.. و .. أُحِبُّـــهُ فـــي كبـــرِهِ: نجمـــاً يعِـــزُّ علـــى القطـــافِ[٧]

ومن مشاهد الريف الجميلة الفلاح المستبشر بالخير، المتمسّك بالأرض، وهو يسير من دروب القرية إلى الحقل، وأمامه ثوراه ومحراثه الروماني القديم، وقد وصفه نديم وصفاً واقعياً أخّاذاً في مقطوعته "فلاحنا" ومنها المقطع الأول:

في موكــبِ الفجــرِ الطليــــ ـــقِ، يــسيرُ حُــراً.. كــاليَقِينْ!

وأمامَـــهُ ثـــوران شـــا خـــا فـــي العِــراكِ، مـــعَ الـــسِّنينْ

وَيَلُــــفُّ هيكلَــــهُ المتيـــــ ـــنَ، بـــدفَّتي ثـــوبِ متـــينْ

وَعَبَـــاءَةٍ بَتْـــرَاءَ، يَعْــــ ــــصِبُهَا بزنَّـــارٍ ثخـــينْ

ويَغيـــبُ فيهـــا تَبْغُـــهُ؛ والـــزَّادُ مـــن؛ خُبْـــزٍ وتـــينْ

رَضْـــوَانَ، حُـــبُّ الأرضِ سِـــرُّ غِنَائِـــهِ العـــذْبِ الـــرنينْ

أرأيــــتَ كيـــفَ يَـــضُمُّهَا، وتَـــرقُّ كـــالأمِّ الحنـــونْ

عَجْـــلانَ، يَـــسْبَحُ كالـــشّراعِ، مـــن الـــشّمال إلـــى اليمـــينْ

والقُبِّـــرَاتُ علـــى الجـــرا حِ الخُـــضْرِ، تَـــسْرَحُ بـــالمئينْ[٨]

ولا ينسى نديم محمد أن يصف الغابات، وقد فعل ذلك من قبل شعراء المهجر وأبي القاسم الشابي وبعض الشعراء الرومانسيين[٩]، ولكن هؤلاء رأوا في الغاب رمزاً للجمال والطبيعة البكر الخالصة، وصورته مثالية صرف، في حين أن الغابات في شعر نديم محمد رمز للجمال والنضال والصمود معاً، وهي رومانسية واقعية:

غاباتُنا المُـــرْدُ، الحِـــسَا نُ الخـــضرُ، أعـــراسُ الـــتَلالِ

ألعاصـــراتُ زنودُهـــا، مـــن ريفنـــا، خَمْـــرَ النِّـــضَالِ

كـم عطّـرتْ غـدواتِنا بـالوحي مـن أفْـقِ الجمـالِ
كـم فرَّحَـتْ دمنـا بـدف ءِ العـودِ أو بـرد الظـلالِ
كم سـهَّلَتْ عـيشَ العيـا لِ، وفرَّجـتْ كـربَ العيـالِ
وثمارُها كانت غـدا ءَ الفقـر، فـي سـودِ الليـالي(١٠)

والغناء للطبيعة مقترنٌ بصور الريف وجمالياته المتآلفة المتناغمة، ولكنّها الصور المنقّاة، صور اليوتوبيا، الريف الخالي من الأمراض والمنغّصات والجهل والتخلّف والفقر، ويتابع نديم محمد شعراء المهجر وجماعة أبولو والرومانسيين في هذه الصور، وإذا كان الشعر حلماً فإنّ صور الحلم هي صور الجمال المطلق والحب المطلق، فغاب جبران صور لحلم رومانسي ليوتوبيا فريدة، حيث لا موت، ولا أحزان، ولا زمن، ولا عطش، ولا ظلم، ولا ذئاب، وهذه مشاهد من صور الريف الساحرة عند نديم محمد:

حُلُمُ العيشِ مُفْـرَداً فـي أعـالي الـ
ـــريفِ إلا مـن قَـصْبَةٍ وسـميرِ
يملأُ الفجـرُ عَـبَّ عينـي فمـا تُغْـ
ـسَلُ إلا فـي دَفْقَـةٍ مـن نُـورِ
وأُنَقِّـي فـي شَـرْقَةِ الـصبح أصـدا
ءَ فـؤادي.. بنغمـةِ العـصفورِ
وأَكِشُّ النَّـدى المعابـثَ فـي العُـشْـ
ـبِ لأحمـي منـه ابـتلالَ الحـصيرِ...
فتَـدِفُّ الأوراقُ مـن فـوقِ رأسـي
وتَنِـثُّ الزهـورُ حلـوَ العبيـرِ...
وفرَاشٌ.. سِـرْبٌ إلـى جنـبِ سـربٍ
لائـبٍ فـي رَوَاحِـهِ والبكـورِ

وقريبٌ منّي خرافٌ على التَّــلِّ صِــغَارٌ بــيضٌ كــدُرٍّ نثيــرِ

وغــديرٌ غــافٍ علـــى قَــدَمِ الـــسَّفْـ

ـــــحِ إلـــى الآن.. بانتظـــارِ الهجيـــرِ

عِيـــشَةٌ هـــذه المبـــاهجُ أفـــلا

ذٌ حِــسَانٌ.. مـــن كونهـــا المـــسحورِ(١١)

وإذا أحبّ الرومانسي الطبيعة فله معها حديث آخر غير حديث الشعراء الآخرين، فالطبيعة في شعره امرأة تحبّ وتحسّ وتتألم وتشكو وترفل بأثواب الجمال السرمدي، والمرأة عنصر من عناصر الطبيعة، وللمرأة جماليات الطبيعة بوداعتها وبكوريتها وعناصرها المختلفة، وهذا ما فعله لامارتين في قصيدته "البحيرة" وفعله ألفريد دي موسيه في عمله الخالد "الليالي" وما فعله نديم محمد في "آلام" فلا يرى الشاعر بعينيه الخارجيتين كما نرى، ولكنّه يرى ببصيرته، وهو لا ينظر إلى الطبيعة بمنأى عن المرأة والحبّ، ولا يفصل فيما بينهما، وإنَّما هو يرى من خلال عينيه الداخليتين، أو يُسَلِّط هاتين العينين على إحساساته، لينقل من هناك مشاهده النفسية، فتتجسّد عناصر الطبيعة في جماليات المرأة، وتتبادلان الصفات، وهذه الحلولية عضوية، بحيث لا يستطيع المرء أن يفصل بين عناصر هذه وتلك، فالمرأة هنا تهب عناصر الطبيعة الجمال والأنوثة والدفء والحنان والخصب، والطبيعة تحتضن هذه الأنوثة وتزيدها غواية وجمالاً، وكأن كلاً منهما مرآة الأخرى، وهكذا تتوزع الأشكال وتحلّ المرأة في الطبيعة وتتحدّد، فإذا هي في كلّ منظر خلاّب، وإذا هي لا تغيب عن عيني الشاعر البصير، يقول نديم محمد:

صُـــوِّرَ الكـــونُ مـــن خيالـــكِ أشـــكا

لاً تَـــوَالى مـــع الـــضُّحَى.. والمـــساءِ

أنتِ.. في الـــشَّرْق.. حـــين أنظـــرُ والغـــر

بِ.. وفي المـــاء.. والثَـــرى والـــسَّماءِ

أنتِ فـــي خَطْــرَةِ النـــسيمِ.. علـــى الـــرَّوْ

ضِ وفي العطرِ.. والنَّدى.. والــضياءِ[١٢]

٢ ــ غنائية الذات:

الرومانسية شعر الذات، شعر الـــ"أنا" وهي الشعر الذي يتحدّث فيه الشاعر عن إحساسات شخصية تجاه أحداث شخصية أو عامة، وقد يذهب بعض الدارسين إلى أن الذات في الرومانسية مغلقة على ذاتها وتجاربها، ولكن فكتور هوغو دفع هذه التهمة عن الشعر الرومانسي في مقدمة ديوانه "التأملات" حين أكّد أن ذات الرومانسي جمعية، فقال: "عندما أكلّمكَ عن نفسي فإنما أكلمك عن نفسِكَ. آه ما أعمق جنونك لو ظننت أنني لست أنتَ"[١٣].

ونديم محمد أحد شعراء الرومانسية العربية في عصرنا، وقد دفعته الظروف إلى أن يكون شديد الاعتداد بنفسه، فهو من أسرة مرموقة، وأتيح له أن يدرس في فرنسا، فلما عاد منها عاش إحباطات متتالية في الأسرة والوظيفة والحب والمرض وسوى ذلك، فازدادت سوداويته وتشاؤمه وتمرده. وأخذت ذاتيته تتجلّى في أشعاره بصورة واضحة، وأصبح كثير الشكاية والتذمر ممن حوله، وأخذ يُقيم الموازنات، كالمتنبي والبارودي، بين صفاته وأخلاقه وبين صفات الآخرين وأخلاقهم، وأخذ يجسّم إيجابياته وسلبياتهم على طريقة شعراء الذاتية في الوطن العربي، وهو يترفّع عن أي منصب يُوكل إليه ويراه لا يليق بقدراته، نتيجة لهذه الموازنات الذاتية، وهو لا يرى فيمن حوله إلا جهلة وخبثاء وأدنياء:

يكيـــدونَ لـــي سِـــراً وجَهْـــراً ومـــثلُهُمْ

ــ على شرفي ــ لا يستريحُ إلـــى مثلـــي

ولو كنتُ وغلاً فـــي الرجـــال، مـــصانعًا

فـــلا ويمـــينِ الله مـــا صـــرموا حبلـــي

وليس ســـواءً طيِّـــبُ الأصـــلِ والحِجَـــى

وزَعْنَفَةٌ من مَنْبِتِ الخُبْــثِ والجهــل(١٤)

تتجلّى في هذه الأبيات الثلاثة شخصية نديم محمد الضعيفة اجتماعياً. فهو لا يرى فيمن حوله إلا الأدنياء. وكأن المجتمع قد خلا من الشرفاء والأصلاء والعارفين، وهذه نظرة ضيّقة ابتُلي بها كثير من الشعراء، ثم إن الحياة صراع دائم لإثبات الوجود والشخصية، والصراع مع الجاهل سهل، والانتصار عليه مؤكّد، والعلم سلاح فعّال في إثبات الوجود، ولكن شاعرَنا حسّاس يعيش ضمن عالمه الداخلي الذي بناه لنفسه، وهو لا يرى أخطاءه وسلبياته، في حين لا يرى عند الآخرين سوى الأخطاء والسلبيات، ولذلك بنى لنفسه عالماً مثالياً، وبنى لسواه عالماً دونياً، وهذا أصل الهجاء في الشعر بعامة، والشعر العربي بخاصة، ولا يرى الشاعر أيضاً فيمن حوله إلا خصوماً وأعداء، وهم يكيدون له سِراً وجهراً، ولا يكون الكيد إذا كان الخصم قوياً إلا سرياً، فالحرب خدعٌ وأسرار. فإذا تعدّى ذلك إلى الجهر والعلانية ــ كما يقول الشاعر ــ كان ذلك دليلاً على أن الخصوم لا يحسبون لهذا الإنسان أي حساب، ثمّ هو يتّهم الإنسان الناجح بأنه مصانع، ويصم الآخرين بأنهم زعنفة من منبت الخبث والجهل، وهكذا يقيم الشاعر موازنة شعرية بين (أنا) الذات و(أنا) المجتمع، وهي موازنة تشير من طرف خفي إلى شخصية الشاعر وإخفاقاته المتكررة في الحياة، وهو شبيه في ذلك بالمتنبي، إلا أن المتنبي يختلف عن شاعرنا في أنه ظلّ يصارع حتى مقتله، في حين أن شاعرنا عاش في عزلة تامة، واكتفى من حياته بإحساساته، وأخذ يعتصر الألم اعتصاراً، فكان انطوائياً اغترابيًّا، وانكفأ على ذاته يصوغ منها شعره الذي خلا من الصراع الحيوي، وهو يُجِلُّه عن ذلك، ليوظفه في خدمة الجمال والحب والخير:

يــا بنْــتُ، مــا شــعري ســيو فَــاً، أو رماحَــاً، للــشّجَارِ

يــا بنــتُ، مــا شــعري تــلا لاً، أو قلاعــاً، للحِــصَارِ

شــعري، عناقيــدُ الــلاّ لــئِ، فــي مــصابيح الــدَّرَارِي

وعواطفي، مــاءٌ، وأنْــ ــسَامٌ، وظــلٌّ فــي صحــاري[١٥]

ومع ذلك هو يخالف هذا القول في مواضع كثيرة من شعره، فقد أقام حرباً على الفساد والزيف، وكان لسانه سليطاً وجريئاً، وهو لا يقول سوى الحقيقة، ولا يغنّي إلا لها:

وَرَأَيْــتُ النــديَّ، بيــتَ أناشِيــــ

ــــدِي غــضوباً.. مــروَّع القَــسَمَاتِ

ملَّ شِعْرَ الزُّلفى إلى الحكْــمِ واشــتا

قَ إ لى الفحــل.. مــن قــصيدِ الأُبَــاةِ

ليسَ كالعــار.. مــن مقالــكَ للهــرِّ

ســلاماً يـــا ســيِّدَ الغابـــاتِ[١٦]

٣ ــ غنائية الألم والقلق:

يصرّح نديم محمد في غير مكان من شعره بأنّه ذو حظٍّ عاثرٍ، وهو رهين الشقاء، سجين اليأس، تحاصره الآلام والأحزان من كل جانب، وهو يطلب العون من المرأة التي تسببت في كل هذه المواجع، فهي، وحدها، القادرة على أن تردّ إليه توازنه، ولكنّه يعلم أنها تقف دون ذلك، وتسخر منه ومن آلامه، وهو، مع ذلك، لا يثور عليها، وإنما يتوسَّل إليها، لعلّها تقدّم إليه المعونة ويرق له قلبُها القاسي:

أينمــا سِــرْتُ فالــشقاءُ علــى در

بــي وعَــضٌّ الجــراحِ فــي أقــدامي

لا فؤادي يعي.. ولا خـــاطري يـــصـــ

ـــــحُو ولا أنـــتِ تُقْـــصِرينَ ملامـــي

أفَيُرْضـــيك أنْ يحطِّمنـــي اليـــأ

سُ وألقـــى فـــي كــلّ يـــومٍ حِمـــامي؟

وجميـــلٌ أن تأخـــذي بيمينـــي

للخطايـــا.. وترجعـــي بـــسلامِ؟

يـــا ابنـــة الأكـــرمينَ لـــم يكتـــب الله

علـــى الأشـــقياءِ وِزْر الكـــرامِ

خُنْـــتُ مـــن أجلِـــكِ المـــودَّة والقُـــرْ

بـــى وعَفَّـــرْتُ عِزَّتـــي.. فـــي الرَّغَـــامِ

فازْدَريني.. واسْتَهْزِئي مـــن بكـــائي

واقـــذفيني.. بالموبقـــاتِ الجِـــسَامِ

غيرُ خافٍ علـــى العيـــونِ اتِّـــضَاعي

وخـــشوعي لـــديكِ واستـــسلامي

لم يَـــدَعْ لـــي هـــواكِ فَـــضْلَةَ رُشْـــدٍ

لـــضلالِ.. أو بارَقـــاً لِقَتَـــامِ[١٧].

ونديم محمد واحد من شعراء الألم في تاريخ الشعر العربي، وربما كان الألم متركزاً في ديوانه "آلام" المؤلف من ثلاثة أجزاء، ويصوّر هذا العمل بأناشيده هزيمة الشاعر إزاء الحب والمرأة.

وبواعث الألم كثيرة في شعر نديم محمد، وأهمّها الحظّ العاثر الذي لازمه منذ طفولته، والشقاء الذي رافقه طوال حياته، والإحباطُ الذي عاش فيه، والمرضُ الذي عاناه فترة طويلة، والعزلة التي رافقته حتى وفاته، وشكوكه في صدق الأصحاب، وخيبتُهُ في امتلاك قلب المرأة التي أحبّها

وانصرافُها عنه إلى غير رجعة، وصراعه النفسيّ الدائم بين صورتي المثال والواقع، وتحطُّم تمثاله في مجتمع لا يُقيم ــ على حدّ رأيه ــ وزناً للإبداع والحرية، وهو يقلبُ المفهومات، فإذا الحر يساق إلى العبودية، وإذا العبد سيّد الأحرار، ولذلك آثر العزلة إذا كان فيها بقية لكرامته:

ألفُ مــوتِ جوعــاً ولا إحنـــاءُ رأسٍ عـــالٍ وحَــرْقُ بَخُــورِ

زوَّرُوا منطقي وحِسّي وإيمــاني وفهمــي

وأحكمـــــــوا تزويـــــــري

فأنا.. في عيونِ (صِبْيَتِهِمْ) طيفٌ غريــبٌ

فـــــي منـــــزلٍ.. مهجــــورِ (١٨)

ومنها أنه التجأ إلى ذاته يُجسّمها ويُضخّمها ويتعبّدها، فإذا هي مصدر الوفاء والإخلاص والعبقرية، وإذا هو يضع المجتمع، كلّ المجتمع، في مواجهة الذات المبدعة، ولذلك ضخّم سلبياته ومحا ما فيه من إيجابيات، ووصل به الحد إلى أنه لم يعد يرى في مجتمعه سوى اللصوص والجبناء والجهلة والأغبياء والزائفين:

مَلأتْنــــي عينـــي حيـــاةً.. مـــن الغُــرْ

بـــةِ بـــين اللــــصوص والجبنــــاءِ

فــــشموخي مُعَفَّــــرٌ بهَـــوَانِ الــــــ

ــــعيشِ فـــيهم ومُـــسْتَذَلٌّ إبـــائي

أنـــا عِطـــرٌ فـــوق الوحـــولِ ونـــورٌ

فــــي غَيَابـــاتِ وَحْــــشَةٍ وَجَفَـــاءِ

صنتُ روحي وصُنْتُ نفَسي عــن الرِّجْـــ

ــــسِ فكــانَ العــذابُ (حُــسْنَ) جزائــي

أنـــا قلـــبٌ يَدُوسُـــهُ النَّـــاسُ بالحقْـــــ

ـــــدِ وعَــرْفٌ يَــضِيعُ فــي.. صــحراءِ

أنـــــا سَــــيْفٌ محطَّــــمٌ فــــي قــــرابٍ..

وضــــميرٌ.. فــــي ذمَّـــةِ اللؤمـــاءِ[١٩]

ومنها العزلة الحقيقية التي عاشها هذا الشاعر، فقد عمَّقتِ المأساةَ النفسيةَ التي كان يتخبّط فيها، وزادت من حدّة الاغتراب، فازدادت الهوّة بينه وبين مجتمعه إلى حدٍّ لا نجد له مثيلاً في الشعر الاغترابي نفسِهِ، فآثر الموت على الحياة، وتجلّت معاناتُه القاسيةُ، حتى بات محاصراً في مجتمعه، وبات يرى العالم من حوله في صورة زريَّة، فرفض أيّ نوعٍ من الاتصال به، وهذا ما أنهى به أناشيد في "آلام":

اتركــــوني أمـــوتُ فـــي ســجنِ أفكـــا

ري وشـــــعري وغرفتـــــي وســــــريري

ينزحُ السُّهْدُ نُطْفَــةَ النــور مــن عيـــ

ــــــني ويُبقـــي فيهـــا ظـــلامَ النُّـــورِ

وعـــــذابُ الــــشّعور يـــذبحُ إنــــسا

نــــي.. فأحيـــا مَيْتـــاً بحِقْـــدِ شُـــعُوري

فأنــــا جُثَّــــةٌ يُمَرِّغُهَـــا الــــدَّا

ءُ علــــى شـــوكِ مَــــضْجَعٍ مقــــرورِ

اتركــوني فــالريحُ تُخْبِــرُ عــن طَعْــــ

ــــمِ احتراقـــي فـــي لُجَّـــةٍ مــن زفيــرِ

اتركــــوني فــــالكِبْرُ طفــلٌ يتــيمٌ

يتلـــوَّى فــــي بـــابِ وغـــدٍ أميـــرِ

واسخروا مـــن جـــراءةِ الحـــقِّ والإيـــــ

ــــــمانِ فـــي عـــالَمٍ ظلــــومٍ.. كفـــورِ

أضَــمِيرٌ يمـــشي بـــهِ النَّـــاسُ كالنَّعْــــ

ــــلِ.. فمـــاذا بعـــدَ انتعـــالِ الـــضَمير؟![٢٠]

وتختلف صورة الألم من مكان إلى مكان في شعره، فهي تمثّل وحشاً ينقضّ عليه لافتراسه، وهي تمثّل، مرة أخرى، صورةً ذاتَ سماتٍ بيضٍ، وهي، أولاً، صورةُ ذئب فاغر الشدقين، أو صورةُ سهمٍ يمزّق صدر الشاعر، أو صورةُ طوفانٍ من النيران تحرق كبده، ولأوجاعه فحيح الثّعابين:

هَـــبَّ مـــن وَحْـــشَةِ الـــسنينِ غرامـــي

وأفاقَـــــتْ مــــــن غفوهــــا آلامــــــي

أيُّ ذئــــبِ مَهَمْهِــمِ الــشِّدقِ فـــي صَـــدْ

ري وسَـــــــهْمٍ مُمَـــــزِّقٍ.. وضِــــــرامِ

هَـــدْرَةٌ.. فـــي جـــراحِ نفـــسي وجـــوعٌ

يَـــــنْهَشُ الحِـــسَّ.. بـــالنيوبِ الـــدَّوامي

وتَفُـــــحُّ الأوجـــاعُ مـــلءَ ضـــلوعي

كالثعـــابينِ.. فـــي الرمـــالِ الظـــوامي[٢١]

لكنّ هذه الآلام تتّخذ في مواضع أخرى صورةً أخرى ذاتَ سماتٍ إيجابية، فالألم عامل من عوامل الإبداع والشعر، ولولا الألم لما عرف المبدعون الوصول إلى آثارهم الخالدة، ولذلك تدعو آلهة الشعر الشاعر دوموسيه في ليلة من أيار إلى أن يتقبّل الآلام ويرحّب بها، لأنها مصدر من مصادر العبقرية والإبداع.

مهما يكن، فليتحمّل شبابك الهموم القاسية،

ودع الجرح المقدس الذي خلّفتهُ

ملائكةُ العذاب في أعماقِ قلبكَ ينمو ويتّسع

فلا شيء يجعلنا عظماءَ غيرُ ألم عظيم(٢٢)

ويتابع نديم محمد الشعراء الرومانسيين في هذا المجال، فإذا الألم أبيض السمات. وإذا هو مصدر من مصادر الشعر، وإذا هو الوسيلة التي يتنقّل بوساطتها الشاعر من عالم الواقع ومادياته إلى عالم المثال والشاعرية:

ألمي.. أبيضُ السِّمَاتِ ــ ولا أكْــــ

ــتمُ ــ نفسي في غيهبٍ مــن وُجُــومِ

فاتركيني للشِّعْرِ.. سُــكَّرةِ العَيْــــ

ــشِ وزَهْــوِ العُــلا.. وسُــكْرِ النَّعــيمِ

اتركيني للشِّعر.. أوقدُ منـــه الــــ

ــحسَّ فـــي غمــرةِ الخمــودِ الألــيمِ

اتركيني.. أحدو بهِ نَــشْوَةَ الفِكْـــــ

ــــرِ إلـــى مــا وراءِ ظَــنِّ التخــومِ

اتركيني أرْقَى بهِ منكــبَ الــصُّبْــ

ــحِ وأعدو علـــى بـــساطِ الغيــومِ(٢٣)

وللألم فاعلية كبيرة من جهة أخرى، فهو عامل للنسيان والمحو، وهو يُميت الإحساس بالزمن، ولا يؤجّج الذكريات، فهو عامل من عوامل التطهير من الزمان والحبّ والزمان:

مـــاتَ أمـــسي ومـــاتَ حُبِّـــي وآمـــا

لـــي ومـــاتَ الزمـــانُ فـــي حـــسباني(٢٤)

وللشفاء من الألم الدامي وسيلة عند الشاعر كرّرها في مواضعَ كثيرةٍ من "آلام"، وهي معاقرة الخمرة، ولذلك هو يغنّي لهذه الوسيلة، ويصف

الخمرة وصفاً حسياً دقيقاً، ففي الخمرة ــ على حدّ قول الشاعر ــ خلاصٌ من الصحوة القاتلة، والخمرة وسيلة للنسيان وانتقال الشاعر من عالم الواقع إلى عالم المثال، وهو لا ينسى الألم الناجم عن هجران الحبيبة واستهزائها به وحسب، ولكنّه ينسى - مع ذلك - عارَ أمّته وعارَ الحبيبة والزيف الذي يعيش فيه:

هاتِهَا يا غــلامُ.. لــم تَفْــسُدِ الخَمْــــ

ـــــرُ ولكــنْ فـــي الــذوقِ.. طعــمُ الفــسادِ

فَمُهَـــا دافـــئٌ.. وفـــي أملـــي بُـــر

دٌ عـــــساها تُعـــــينُ فــــي إســـــعادي

هاتِهَـــا.. يـــا غـــلامُ.. تَغْـــسِلُ أحــزا

نـــي ويغفـــو علـــى لظاهـــا.. فـــؤادي

فإذا.. مـــا انتـــشيْتُ جُنَّـــتْ ضــلوعي

راكـــضاتٍ مـــن لَهْبِهـــا كالجيـــادِ[٢٥]

وهو يكرّر هذه المقولة في غير مكان من ديوان "آلام" ومنه قوله:

أنا.. صَــاحٍ.. إلـــيَّ بـــالخمرِ يـــا ســا

قـــــي فعمـــــري وهَبْتُـــــهُ للخمـــــورِ

إسْـــقِني.. أو تـــرى ســـحائبَ أنفـــا

ســي مــنَ الــسُكْرِ مثــلَ لَفْــحِ الهجيــرِ

إسْقِني.. أو يموتَ فـــي مقلتـــي النُّــو

رُ وزدْنـــي.. عـــسى يمـــوتُ شـــعوري

لا تَخَفْ يا غُلامُ.. واسْــطُ علـــى الكـــو

خِ وجئْنــــي.. بدَنِّــــهِ المهجـــــورِ

وادْعُ لـــــي قَيْنَـــةً.. وفِتْيَـــةَ لهـــوٍ

لِيَـــــرُدُّوا إلـــــيَّ.. عَهْــــدَ فجـــوري[٢٦]

٤ ــ الغناء للمرأة المثال والمرأة الجسد:

إن لنديم محمد مشكلةً مع المرأة التي أحبَّها والتقاها، وادَّعت أنها أحبته، ولكنها كانت في الوقت ذاته تتلهّى به، وتتصل بسواه للزواج[٢٧]. وهذه المشكلة تذكّرنا بما جاء في معلّقة الأعشى:

عَلّقْتُهَـــا عَرَضـــاً وعُلِّقَـــتْ رجُـــلاً

غيري وعُلِّــقَ أخــرى غيرَهــا الرَّجُــلُ

وعُلِّقَتْــــهُ فتـــاةٌ مـــا يُحَاوِلُهَــــا

ومــن بنــي عَمِّهَــا مَيْــتٌ بهــا وَهِــلُ

وعُلِّقَتْنِــــي أُخَيْــرَى مـــا تُلائمُنـــي

فـــاجْتَمَعَ الحُـــبُّ حُـــبٌّ كُلُّـــهُ تَبِــلُ

فَكُلُّنَـــا مُغْــرَمٌ يَهْــذِي بِـــصَاحِبِهِ

نـــاءٍ ودَانٍ ومَخْبُـــولٌ ومُخْتَبِـــلُ[٢٨]

ومشكلته مع المرأة التي أحبها كمشكلة ألفريد دي موسيه مع جورج صاند التي أحبها، وسافر معها إلى إيطاليا، وعاشا فترة كزوجين إلى أن ملّت الحياة معه لضعفه، فاستبدلت به الطبيب الإيطالي باجلو، وتركته مع دموعه ولياليه في "الليالي" وهذا ما حدث مع نديم محمد الذي أحبّ من طرف واحد، فتلهَّت هذه المرأة بقلبه دون رادع أو ضمير، ولذلك صرّح بأنّه مرّ في حياتها مرور الكرام، في حين كانت هي تهزأ منه ومن حبّه:

فاشربي.. والعبي.. وغَنِّي، منَ الأمْــــ

ــــــسِ، نـــشيداً مجلجــل الأَصْـــدَاءِ

وأعيديـــهِ أحمـــراً.. يُلْهِـــبُ الـــسَّمْـ

ـــــعَ بنـــارٍ.. مـــن وَقعِـــهِ.. حمـــراءِ

واذكري.. كم هزَزْتِ في رَجْعِــهِ قلــــ

ـــــبي.. وهُـــزّي الكتفـــينِ باســـتهزاءِ

من أنا؟ غَيْمَةٌ علــى الأفــقِ لــم تَلْــــ

ــبِثْ ومرَّتْ.. مرورَهــا.. فــي الفــضاءِ(٢)

والحبيبة في معظم الشعر الرومانسي العربي ملاك خالص[٣٠]، وتصل أحياناً إلى درجة المعبودة، وبخاصة عند شعراء جماعة أبولو، وهم قد سبقوا نديم محمد في هذا المجال، فللحبّ صلوات في شعر إبراهيم ناجي وطقوسه، والعاشق متصوّف يقضي أوقاته هائماً منتظراً لحظة الوصال، وهو يناضل للخروج من الدائرة الجسدية إلى الدائرة الروحيّة، ومن عالم المادة إلى عالم المثل:

سَـــنَاكِ صـــلاةُ أحلامــــي

وهــــذا الـــــركنُ محرابــــي

لـــه ألقيْـــتُ آلامــــي

وفيــــه طرحْـــتُ أوصـــابي

* * *

هـــوًى كالـــسِّحْرِ صَـــيَّرَني

أرى بقريحــــــة الـــــشُّهُبِ

وطهَّرَنــــي وبَــــصَّرَني

ومـــــزَّقَ مُغْلَــــقَ الحُجُـــبِ

* * *

سَـــمَوْتُ كأنَّمَـــا أمـــضي

إلـــــى رَبٍّ يُنَــــاديني

فـــــلا قلبــــــي مــــــنَ الأرضِ

ولا جـــــسدي مـــــــن الطـــــينِ(٣١)

وللحبيبة في قصيدة "صلوات في هيكل الحبّ" لأبي القاسم الشابي، قوّة روحيّة خارقة، وهي فوق التعريفات والوصف، فجمالها سرمدي روحي، وهي شباب دائم، وهي أمل الشاعر ووحيه وطموحه، ولا يتّجه إلا إليها، وهي النور الذي يُنير دروبه، والمعبودة التي أحبها وأخلص لها وحدها:

أنتِ فــوقَ الخيــالِ، والــشِّعْرِ والفَــنِّ

وفـــوقَ النُّهَـــى وفـــوقَ الحُـــدُودِ

أنـــتِ قُدْسِـــي، ومَعْبَـــدي، وصـــباحي

وربيعــــــي، ونَــــــشْوَتي، وخُلُـــــودِي

يــا بنــةَ النُّــور، إنّنــي أنــا وحــدي

مَـــنْ رأى فيـــك روعـــةَ المعبـــودِ(٣٢)

ثمَّ تصبح هذه الحبيبة في قصيدة "أيتها الحالمة بين العواصف" للشابي روحاً خالصة لا يجوز الاقتراب منها وتدنيسها بالملامسة الجسدية، فهي ليست من طبيعة بشرية، وإنما هي نسيج إلهي صرف:

أنـــتِ تحـــتَ الـــسَّماءِ رُوحٌ جميـــلٌ

صَـــاغَهُ اللهُ مـــن عبيـــرِ الـــورودِ

أنتِ مــن ريــشةِ الإلــهِ، فــلا تُلْقِــي

بفَـــنِّ الـــسَّمَاءِ لجهـــلِ العبيـــدِ

أنـــتِ لـــم تُخْلَقـــي لِيَقْرُبَـــكِ النَّـــا

سُ ولكـــنْ لِتُعْبَـــدي مـــن بعيـــدِ(٣٣)

والمرأة في قليل من الشعر الرومانسي على طرف نقيض من الملاك،

هي أفعى تفحّ من جسدها الشهوات، أو هي شيطان يُوقع الحبيب في الإثم والجسدية، ويجد المرء نموذجاً لهذه المرأة في قصيدة "غضب شمشون" لألفريد دي فيني، فقد بحث هذا الشاعر طويلاً عن المرأة المثال في المجتمع، كما بحث من قبل بيغماليون في الأسطورة الإغريقية، ولما خاب مسعاه تقنّع بقناع شمشون، وانقضّ على دليلة - رمز المرأة الشيطان (الخائنة) مقرّعاً جنس الأنثى:

وبالإجمـــال، المـــرأة دائمـــاً هـــي دليلـــة...

.. المرأة وليدة الـــداء ومـــأوى الفحـــشاء

تسخِّر قوَتهـــا دائمـــاً فـــي خدمـــة غـــضبها

فـــي قلبهـــا المهـــان، كمـــا فـــي معبـــد

حيث تلـــتهمُ النـــار المجنونـــةُ كـــلَّ شـــيء

حارمة عينيها مـــن الرؤيـــة والبكـــاء[٣٢]

وخير نموذج وأوضحه لهذه المرأة - الشيطان في الشعر العربي الحديث في "أفاعي الفردوس" لإلياس أبي شبكة، فقد كان هذا الشاعر، كغيره من الشعراء الرومانسيين، يبحث عن الروح في المرأة، ولما أعياه الوصول إلى ذلك، واصطدم بالواقع المرّ، كانت "أفاعي الفردوس" صورة عن المرأة الجسد الخالص في أناشيد "أفاعي الفردوس" وكانت صورة المرأة ذات الطفل التي خانت زوجها على سريره، وصورة ابنتي لوط، وصورة المرأة في دليلة، وقلب المرأة، عنده، لا يعرف الحبّ والوفاء والإخلاص، وحبّها تملّق وفجور جسدي، وهو يفتتح أناشيده بهذه الأبيات في قصيدة "شمشون":

ملِّقيـــــــــهِ بحـــــــــسنِك المـــــــــأجور

وادفعيـــــــــه للانتقـــــــــامِ الكبيـــــــــرِ

إنّ فـــي الحـــسنِ، يـــا دليلـــةُ! أفعـــى

كـــم ســـمعْنا فحيحهـــا فـــي ســـريرِ

أســـكرتْ خُدْعـــةُ الجمـــالِ هـــرقلاً

قبـــلَ شمـــشون بـــالهوى الـــشّريرِ

والبـــصيرُ البـــصيرُ يُخـــدعُ بالحـــسْـ

ـــــنِ وينقـــادُ كالـــضريرِ الـــضريرِ

ملَقّيـــــهِ فالليـــــلُ ســـــكرانُ واهٍ

يتلَـــوَّى فـــي خِـــدْرِهِ المـــسحورِ

ونـــسورُ الكهـــوفِ أوهنَهـــا الحُـــبُّ

فهانـــــتْ لديـــــهِ كالـــــشحرورِ

وعنـــا الليـــثُ للبـــوءةِ كـــالظبيِ

فمـــا فيـــه شـــهوةٌ للزئيـــرِ(٣٥)

وقد عرف الشعر العربي الحديث، فيما بعد، صورة هذه المرأة عند خليل حاوي في شخصية زوج لعازر في قصيدته "لعازر ١٩٦٢" وفي كثير من المواضع في شعر نديم محمد الذي يصوّر فيه المرأة الجسد والخيانة مع بعض الاختلافات.

إنّ صورة المرأة المثال في شعر نديم محمد ليست صافية كلّ الصفاء، كما هي عند جماعة أبولو، ولكنّها تمتلك قلب الشاعر وإحساساته، وتطلّ عليه من كل جانب من جوانب الحياة، وهي كل شيء بالنسبة إليه:

صُـــوِّرَ الكـــونُ مـــن خيالِـــك أشـــكا

لا تَـــوَالَى مـــع الـــضُّحَى.. والمـــساءِ

.. أنتِ خمـــري إذا شـــربْتُ.. وشـــكوي

حـــينَ أشـــكو.. ولـــوعتي.. وبكـــائي

أنتِ صمتي.. وأنـــتِ نطقـــي.. وشـــهقي

واضـــطرابي.. وخـــشيتي.. وحيـــائي

أنــت لحنـــى.. لـــو كنـــتُ أعقـــلُ لحنـــاً

ورجـــائى.. لـــو كـــان لـــى مـــن رجـــاء

أنت فـــى كـــلِّ مـــا أُحـــسُّ ومـــا الكـــو

نُ بعينـــــى.. لـــولاك، غيـــرُ فنـــاء[٣٦]

أحبَّ نديم هذه المرأة حباً طاغياً، لكنها كانت تتلهّى بهذا الحب، ويقدّم الشاعر صورة عن هذه المرأة التي تتلهّى بقلبه وتسخر من ضعفه ومنه في غير موضع، ولذلك هو يتّهمها صراحةً في مراوغتها وخيانتها لحبّه:

هانَ قلبـــي عليـــكِ.. يـــا ويـــحَ قلـــبِ

هـــيِّنِ.. عنـــدَ ربِّـــهِ المعبـــودِ

يـــا عـــروسَ الحلـــيِّ والمـــالِ والجـــا

هِ المُوَشَّـــى.. بـــألفِ وعـــدِ حميـــدِ

كيف تُمْسِينَ حـــين تعـــصفُ بالقَـــصْـ

ـــرِ ريـــاحُ الخـــلافِ.. والتنكيـــدِ[٣٧]

لكنه يتراجع في نهاية هذا النشيد عن اتهامه للحبيبة، بل يؤنّب نفسه على ما بدر منه، ويطلب منها أن تغفر له هذا التجرؤ على الاتهام:

ويحَ نفسي.. ألْوَى على بُؤْسِـــهَا العتـــ..

ـــبُ.. فتاهـــتْ وأمْعَنَـــتْ فـــي الجحـــودِ

فـــاغفري لـــي.. إنّ الرزايـــا دواهٍ

والـــدواهي.. يُـــذْهِبْنَ رُشْـــدَ الرشـــيدِ

أنـــتَ روحـــي.. وهـــل أزُجُّ بروحـــي

فـــي غمـــار التأنيـــبِ.. والتفنيـــدِ

وَيْـــلَ نفـــسي ممَّـــا أكابـــد بـــل ويـــ

ـــلي وويلـــي مـــن يومِـــكِ الموعـــودِ[٣٨]

وهو يكرّر هذه الصورة في النشيد الذي يلي ما سبقه، فيتّهم الحبيبة أولاً:

بـــــأبي أنـــــتِ.. مـــــا لقيتُـــــكِ إلا
مِلْـــــتِ عنِّـــــي.. بنـــــاظرٍ وجبـــــينِ
أنـــــا كالـــــشَّرِّ فـــــاتَّقيني وكالعـــــا
رِ إذا مـــــا مـــــررتُ.. فـــــاجتنبيني
قِـــسْمَةُ الحـــظِّ بينَنَـــا أن أُغَنِّـــي
بهـــواكِ الـــدنيا وأن تُنكرينـــي
قـــسمةُ الحـــظِّ بينَنـــا.. قِـــسْمةٌ حَـــقٌّ
فـــلا سُـــنَّةٌ ولا حكـــمُ ديـــنِ
فاســخري مــن شــقاءِ روحــي وقــولي
ثكلَتْـــكَ الحيـــاةُ مـــن مـــسكينِ(٣٩)

ثم يتراجع سريعاً عن هذه التهم، بل يوجّه أصابع الاتهام إلى نفسه، فهو قد جُنَّ أو هو كاذب القلب أو أشياء من هذا القبيل:

أَلعَلِّـــي جُنِنْـــتُ؟ - بـــل ســـور الهـــذ
يـــان فـــي غمـــرة الأســـى.. تعترينـــي!
كـــذبَ القلـــبُ مـــا رأى.. كـــذبتْ عيـــ
ـــنايَ لا. لا. كـــذبتُ.. لـــم تخـــدعيني(٤٠)

إنّ هذا الأسلوب: الاتهام والتراجع عنه، أو اتهام الحبيبة، ثم تحويل أصابع الاتهام إلى الطرف المتهم، وطلب المعذرة والغفران، قد عُرِفَ في الشعر العربي الحديث في قصيدة "المساء" لخليل مطران في المقطع الثالث، إذ يُطلق الشاعر على حبيبته صفات محبّبة (كوكب - مورد - زهرة)، وهي صفات تتضمّن في ذاتها أساسيات الحياة، ولكنّ الشاعر يصف أنوار الكوكب

بالضلالية، ويصف ماء المورد بالسراب الخادع، ويصف عبير الزهرة بالسّم الزعاف، ثم يعود عن هذه الاتهامات ليوجّهها إلى نفسه:

يــا كوكبــاً مــن يهتــدي بــضيائهِ
يهديـــه طـــالعُ ضِـــلَّةٍ وريـــاءِ
يــا مــورداً يــسقي الــورودَ ســرابُهُ
ظَمَــأً إلـــى أن يهلِكُـــوا بِظَمَـــاءِ
يــا زهــرةً تُحيــي رواعــيَ حُــسْنِهَا
وتُميـــتُ ناشِـــقَهَا بـــلا إرْعَـــاءِ
هــذا عتابُــكِ غيــرَ أنّــي مُخْطِــئٌ
أيُــرَامُ سَــعْدٌ فــي هــوى حَــسْنَاءِ؟
حاشاكِ، بل كُتِبَ الشَّقَاءُ علــى الــورى
والحــبُّ لــم يَبْــرَحْ أحَــبَّ شَــقَاءِ
نِعْمَ الــضلالةُ حيــثُ تــؤنِسُ مقلتــي
أنـــوارُ تلـــكَ الطلعـــةِ الزَّهـــراءِ
نعـــمَ الـــشِّفاءُ إذا رويـــتُ برَشْـــفَةٍ
مكذوبـــةٍ مـــن وهـــمِ ذاكَ المـــاءِ
نعـــمَ الحيـــاةُ إذا قـــضيتُ بنَـــشْقَةٍ
مــن طيــبِ تلــك الروضــةِ الغنَّــاءِ[41]

ويتّهم نديم محمد الحبيبة في مواضع مختلفة، ويصوّرها أنثى الشيطان أو الأفعى أو الغول، وهي أنثى وحش تفترس من يحبُّها:

لستِ أنثى.. ولستِ شـيئاً مــن النّــا
سِ.. ولكــنْ وَهْــمٌ ســرى فــي العقــولِ

إســـمعي مـــا تقـــولُ جهـــمُ الروابـــي

عـــن ســـــهادي.. وكالحـــاتِ التلـــولِ

أرســـوبٌ.. مَصَـــصْتُ منـــه شـــرابي

أم حمـــيمٌ.. مـــستقطرٌ مـــن وحـــول؟

وصـــــخورٌ غُبْـــرٌ.. حـــدادٌ توسَّـــدْ

تُ وراء الجبـــالِ.. أم شِـــدْقُ غـــولِ؟[٤٢]

ويبيّن نديم محمد أن هذه المرأة لم تكن شيئاً يذكر من قبل، وإنما هو الذي صنعها وسوّاها.. وهو، هنا، يستعيد سيرة الأسطورة الإغريقية بيغماليون النحّات الذي صنع من تمثاله الرائع غالاتيا، وهذا ما فعله نديم محمد مع الحبيبة:

لا تربِّـــي عينيـــكِ.. يـــا لِـــدَةَ البـــؤ

سِ على الـــسخر.. مـــن هـــوى البؤســـاء

دُمْيَةٌ أنـــتِ.. أرغمَتْهـــا علـــى الحـــسِّ

أناشـــــيدُ أدمعـــــــي الخرســـــاءِ

واذكري.. كنتِ صورةً فبعَثْـــتُ الـــرُّوحَ

فيهـــــا.. فأنـــــتِ مـــــن آلائـــــي

أنـــا زيَّنْـــتُ مَفْرِقَيْـــك ومـــا بَيْـــــ

ـــــنَ بـــشُهُبٍ قَطَفْتُهَـــا مـــن ســـمائي

أنـــا أسْـــكَرْتُ عـــالمَ الفتنـــةِ الخـــضْـ

ـــــراءِ فـــي مقلتيـــكِ.. مـــن صَـــهْبائي

أنـــا ألْبَـــسْتُكِ الحيـــاةَ وأسْكَنْـــــ

ـــــتُكِ دارَ الخلـــودِ.. يـــا حـــوائي[٤٣]

ومع ذلك كلّه وبالإجمال نديم محمد ليس شاعر المرأة الملاك، فالجسدية تفحّ من أعماله الشعرية، وهو يصف أحياناً ما حُرِّم ذكره في شعره، وهو في ذلك شاعر ماجن[٤٤]، ولذلك يختلف عن شعراء الرومانسية الذين صوّروا المرأة على أنها ملاك خالص أو شيطان خالص، فهناك كانت روحاً، وهنا كانت جسداً بلا روح، ولكنّ الشاعر كان يبحث عن البديل، في حين أن نديم محمد كان واقعياً في وصفه، بل كان يطلب المتعة والدفء في جسد المرأة:

متّعيني بالدفءِ والقُبَلِ الجَمْـ
ـرِ وما شِئْتِهِ من المعصياتِ
زوِّدي بالحياةِ والحبِّ والحُسْـ
ـنِ مشيبي في رحلةِ. الرحلاتِ
من شذا وردةٍ ومن عسلِ النَّهـ
ـدِ و.. ما عندَهُ من الثمراتِ[٤٥]

وهو يصرّح بالفجور في مكان آخر:

أرْجَعَتْنِي إلى فجوري وآثا
مي شياطين حسنِكِ المستباحِ[٤٦]

ويقول:

إسْقِنِي عاهرَ الخمورِ فقد مَلَّ
فجوري طهارة الأكوابِ[٤٧]

وهو يغنّي للجسد في غير مكان من مقاطع ديوانه "فراشات وعناكب" فهو يغني لجسد المرأة في "جوع" و"زنبقتان" و"نداء" و"فراشات"، وهو في ذلك نزاريّ الأسلوب، وتهيمن على النص المفردات الجسدية كالـ "جوع - أفاع - الجحيم - نهم - الثغر - النهد - شيطان - الشفتين - الغوايات - العطش - النار - الجنس"، ومن ذلك قوله في مقطع بعنوان "خبز الحياة":

حــــوَّاءُ، فـــي يَـــدِكِ الزمـــانُ، فَدَهْدِهيـــهِ إلـــى الـــوراءِ

عـــودي إلـــى فِرْدَوْسِـــكِ الزَّاهـــي بـــألوانِ الهنـــاءِ

أصـــغي لِحَيَّتِـــكِ الذكيَّـــةِ، واهزئـــي بالأغبيـــاءِ

أعلمْـتِ؟ أنـتِ ألوهـةُ الإنـسانِ، فـي جـسَدِ النِّـساءِ[٤٨]

إن هذه الجسدية الصريحة لا تقتصر على الأعمال اللاحقة لــ"آلام" الجزء الأول، وإنّما هي مبثوثة هنا وهناك في أعماله الأولى، ومنها هذا المقطع الذي يصف فيه الجمال الحسيّ لأعضاء المرأة:

وعلى العــينِ صــورةٌ لــم تــزل تُــسْـــ

ـــكِرُ قلبـــي.. كأنّهـــا مـــن حُمَيَّـــا..

وتـــدسُّ اليـــدَ الرشـــيقةَ فـــي الـــصد

رِ.. فتنـــــساب.. أفعوانـــــاً خفيَّـــــا

وتـــرودُ الـــسَّاقين مفنانـــةٌ اللَّمْـــ

ـــسِ رفيهـــاً حينـــاً.. وحينـــاً عتيّـــا!

فعلـــى الخـــدِّ.. وردةُ الـــصحَّةِ المطـــ

ـــراب لـــون النّـــدى.. يـــرفُّ شـــذيّا

وعلى النَّهْـدِ شَـمْخَةٌ.. وعلـى الـسـ

ـــرَةِ ريـــفٌ مـــن تحتـــهِ تتفيَّـــا!![٤٩]

والمرأة، كما هي عند بودلير، طين ونتن وجيفة، وليس حسنها الموهوم إلا طعاماً للدود، وهذا الجسد الذي كان جسد الألوهة يصبح بين لحظة وأخرى على هذه الصورة الزرية:

دونَـكِ المـاء جيفـة تـنفخ النتـــ

ـــنَ وخوضـي.. فـي لُجَّـةِ المنخـورِ

مرِّغـــي.. مرِّغـــي جبينَـــكِ فـــي النَّقْـــــ

ــــــعِ وغُوصـــــي.. إلـــى القـــرارِ النكيـــرِ

وأتيحـــــي للـــــدودِ أن يرتعـــــي منْـــــــ

ــــكِ بقايـــا حُـــسْنٍ.. رفيـــهٍ.. نـــضيرٍ (٥٠)

هكذا كان نديم محمد في أغانيه الرومانسية شاعراً مختلفاً عن أقرانه من شعراء الرومانسية العربية الذين جاؤوا قبله، وهو شاعر ملحمي ذو نفس طويل، وفي رومانسيته ذات النظام المقطعي كلاسيكية في انتقاء المفردات والجمل، وواقعية في التصوير والرسم والغناء لحواء، وكان الجنس هاجسه الكبير، وهو، مع ذلك كله، لا يخرج إلا من معطف الرومانسية في أغانيه المختلفة.

الهوامش

١- جبران، جبران خليل، المجموعة العربية، دار صادر، بيروت، ١٩٤٩، ص٣٦٣.

٢- محمد، نديم، آفاق، المطبعة الأهلية بحماة، ١٩٥٨، ص٨٤.

٣- انظر: سلامة، بولس، الصراع في الوجود، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢م، ص٧٧.

٤- انظر: الخال، يوسف، مفهوم القصيدة، مجلّة "شعر"، س٧، ع٢٧، ١٩٦٣م، ص٨٧.

٥- كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٦، ص٢٧٢.

٦- نديم محمد من الشعراء القلائل الذين يتعزّون بانتمائهم إلى الريف، وهو ممّن يعشقون الطبيعة البكر، وهذا مبثوث في شعره بعامة، وفي مجموعته "فراشات وعناكب"، بخاصة، وقد غنّى نديم محمد للريف كما لم يُغَنِّ شاعر عربي من قبل، وهذه سمة رومانسية بامتياز.

٧- محمد، نديم، فراشات وعناكب، دار المعجم العربي، بيروت، ١٩٥٥م، ص١١٣.

٨- المصدر نفسه، ص١٠٨.

٩- للتوسع انظر: الموسى، د. خليل، قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠١م، ص ١٥٦– ١٥٧ و ١٨٧.

١٠- محمد، نديم، فراشات وعناكب، ص١١٤.

١١- محمد، نديم، آلام (١)، دار الحقائق، بيروت، ط٢ ــ ١٩٨٥م، ص ص١٠١-١٠٢.

١٢- المصدر نفسه، ص١٩.

١٣- Hugo, VICTOR: les Contemplations, Geneve, tirèes des èditions MICHEL Levy Fréres, HeTZeL et Pagnerre, Paris 1857, P.12.

١٤- إن الموازنة التي يقيمها نديم محمد بين أخلاقه وأخلاق الآخرين ليست جديدة على الشعر العربي، ولكنها منتشرة في شعره بشكل يدعو إلى التنبه عليها ودراستها.

١٥- محمد، نديم، فراشات وعناكب، ص١٩.

١٦- محمد، نديم، آلام (١) - ص٨٩.

١٧- المصدر نفسه، ص ص١٧-١٨.

١٨- محمد، نديم، آلام (٣)، دار الحقائق، بيروت، ط١ ــ ١٩٨٥م، ص١١٣.

١٩- المصدر نفسه، ص ص٦٣-٦٤.

٢٠- المصدر نفسه، ص ص١٠٣-١٠٤.

٢١- محمد، نديم، آلام (١) - ص١٣.

٢٢- Musset, ALFRED de, Pages Choisies (1), Librairie Larousse, Paris, P. 58.

٢٣- محمد، نديم، آلام (١) - ص١٢٧. وانظر د. خليل، نديم محمد شاعر الألم الرومانسي، الأسبوع الأدبي، ع٢١٥ تاريخ ٣١ أيار ١٩٩٠م (الملحق الشهري).

٢٤- محمد، نديم، آلام (٢)، دار الحقائق، بيروت، ط١ - ١٩٨٥م، ص٦٠.

٢٥- محمد، نديم، آلام (١) - ص٩٥.

٢٦- محمد، نديم، آلام (١) - ص٣٥. وانظر ص١٣٧ وآلام (٢)، ص١٩.

٢٧- انظر أخبار ذلك الحبّ في: حسن، جميل، نديم محمد سيرة حياة، وقراءة شعر، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٦٠ وما بعدها.

٢٨- ديوان الأعشى: من معلّقته (رقم٦)، شرح د. م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر ١٩٥٠م، ص٥٧.

٢٩- محمد، نديم، آلام (١) - ص٢٠.

٣٠- للتوسع انظر: الموسى، د. خليل، صورة المرأة في الشعر الرومانسي - دراسة مقارنة بين الشعر الفرنسي والشعر العربي الرومانسيين، الموقف الأدبي، ص٢١، ع٢٤٤، آب، ١٩٩١م.

٣١- ناجي، إبراهيم، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ص١٤٨-١٤٩.

٣٢- الشابي، أبو القاسم، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، ص ص٣٠٨-٣٠٩.

٣٣- المصدر نفسه، ص ص٣٧٩-٣٨٠.

٣٤- VIGNY, ALFRED de, Poesis Choisies, Classiques Larousse, Paris, Sans date, p.p. 88-89.

٣٥- أبو شبكة، إلياس، أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت، ط٣، ١٩٦٢م، ص ص٢٧-٢٨.

٣٦- محمد، نديم، آلام (١) - ص١٩.

٣٧- المصدر نفسه، ص ص٣٣-٣٤.

٣٨- المصدر نفسه، ص٣٤.

٣٩- المصدر نفسه، ص٤٢.

٤٠- المصدر نفسه، ص٤٢.

٤١- مطران، خليل، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٥م، ١٧/١-١٨.

وللتوسع في تحليل هذه القصيدة: الموسى، د. خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ص١٣-٥٠.

٤٢- محمد، نديم، آلام (١) ــ ص٢٦.

٤٣- المصدر نفسه، ص ص٧٤-٧٥، وانظر النشيد السابع عشر ص١٠٧ وما بعدها.

٤٤- للتوسع انظر: إسبر، أمين محمد، نديم محمد، دار الأهالي، دمشق، ط١، ١٩٩٤، ص٦٠ وما بعدها.

٤٥- محمد، نديم، آلام (٣) - ص٢٢-٢٣.

٤٦- آلام (٢)، ص٢٩، وانظر ص٣٠ وما بعدها، وص٩٩-١٠١..الخ.

٤٧- المصدر نفسه، ص٤٣.

٤٨- محمد، نديم، فراشات وعناكب، ص٢٥، وانظر الصفحات ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٢٧...إلخ.

٤٩- محمد، نديم، آلام (١) - ص١٢١.

٥٠- المصدر نفسه، ص ص١٤١-١٤٢.

* * *

تجلّيات الفضاء المفتوح
في شعر نزار قباني

-١-

لا بدّ أولاً من توضيح بعض المفهومات في عنوان البحث للدخول في العالم الشعري لنزار قباني، فقد أصاب مصطلح "ESPACE" "الفضاء" ما أصاب بقيّة المصطلحات التي ترجمت إلى العربية من شهوة في فوضى التسمية، فاختلط الفضاء بالمكان وبالحيّز، وربما عاد ذلك إلى تعدّد استعمال المصطلح، وبخاصة بين جنس أدبي وآخر، وقد ذهب جميل صليبا إلى ترجمة "ESPACE" بالمكان أو الموضع، وهو المحلّ (Lieu) المحدّد الذي يشغله الجسم. تقول: مكان فسيح، ومكان ضيّق، وهو مرادف للامتداد "Etendue"[(١)]، وللأخير عند الحكماء عدة معانٍ: الصورة الجسمية أو البُعد أو الامتداد وهو جزء من المكان، وهو متناهٍ، أما المكان فغير متناهٍ، وقد فرّق ديكارت بين الامتداد والمكان، فذهب إلى أنّه لا فرق بينهما بالقياس إلى الجسم إلاَّ من حيث إنّ الامتداد خارجي، والمكان داخلي، فإذا نظرت إلى الحيّز من حيث إنّه داخلي للجسم سمّي هذا الحيّز مكاناً، وإذا نظرت إليه من حيث إنّه صورة خارجية للجسم سُمّي امتداداً"[(٢)].

ويحصر أحد الدارسين مفهوم الفضاء بناء على الدراسات التي تناولت السرد الروائي في أربعة أشكال:

١- الفضاء الجغرافي (l'espace Géographique): مقابل لمفهوم المكان،

ويتولّد عن طريقة الحكي، وهو الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، ولكلّ دارس طريقته في الدراسة، فثمة من يدرسه في استقلال كامل عن المضمون، وثمة من يدرسه من خلال الدلالات الملازمة له، كدراسة النص دراسة تناصية وعلاقته بالنصوص في عصر أو حقبة تاريخية محدّدة، وهذا ما فعلته كريستيفا حين أدخلت المدلول الثقافي ضمن تصوّر المكان.

٢- الفضاء النّصّي (l'espace textuel): يُقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها بصفتها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العنوانات، والكتابة الأفقية والعمودية.. إلخ.

٣- الفضاء الدلالي (l'espace Sémantique): يهتمّ بدراسة الصور والدلالات المجازية، أي فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى.

٤- الفضاء بصفته منظوراً، وهو يهتم بالطريقة التي يستطيع الراوي بوساطتها الهيمنة على عالمه الحكائي"[٣].

والفضاء مصطلح اشتغل عليه نقّاد الرواية في الغرب، وهو أقرب إلى العالم أو المحيط أو الإطار الذي تتشكّل الرواية أو العمل الأدبي داخله، ويشمل جميع الأماكن والأزمنة والشخصيات واللغة، ولذلك هو مفهوم واسع وشامل، فهو يتضمّن الأحداث التي تقتضي استمرارية العمل الأدبي، في حين أن المكان "lieu" هو الحيّز الذي تجري فيه الأحداث، ولذلك يمكننا أن نُطلق مصطلح "الفضاء" على المكان النّصي الذي يشكّله القارئ بخياله من خلال دوران الأحداث وتحرّك الشخصيات.

والنّص (texte)، وبخاصة الغنيّ منه، عالم مستقلّ وكائن حيّ وفضاء مفتوح، وهو يشبه بذرة تنتج نبتة تُشبه في كثير من الصفات التي تشكّل جنسها سواها، ولكنّها تختلف عن مثيلاتها في صحتها ونموّها وعطائها وخصوصيتها، وهي تأخذ شكلها وتشكّلها من البذرة التي تعود إلى طبيعة

الجنس، كما تأخذ خصوصيتها من التربة والمحيط اللذين تعيش فيهما، ولكنّها لا تكون نسخة عن سواها حتى لا تُصاب بالنمطية، ولذلك كانت خصوصية أيّ نصّ أدبي ضرورية لبقائه، ومن هنا فإنّ كلّ عنصر في النص هو نصّيّ أولاً وأخيراً، وهو مختلف في تشكّله قليلاً أو كثيراً عما هو عليه في الواقع، فالأيديولوجيا في النص نصّيّة، وكذا شأن المفردات والتراكيب والإيقاع والصور، لأنّ إعادة الإنتاج من خلال التفاعل والصهر جعلت هذه العناصر مختلفة موضوعاً وشكلاً عما كانت عليه في السابق.

والفضاء المفتوح ناجم عن النص المفتوح، وهذا يقتضي منا أن نحدّد طبيعة النص المغلق، وهو نهائيّ ومحدّد سلفاً في ذاكرة المؤلف والقارئ، أو هو نص لا إشكاليّ ومغلق على ذاته، وهو ذو بُعد واحد وطبقة واحدة ودلالة متّفق عليها، وهو بعبارة أخرى يكرِّر ما تقوله الثقافة السائدة، ولا يصدم أفق انتظار القارئ، فهو فقير بدلالاته، وقراءة واحدة تكفيه.. أما النص المفتوح فهو حمّال أوجه ودلالات، وهو طبقات من المعنى، أو هو يحمل في بنيته الظاهر والباطن والإيجابي والسلبي، ولذلك لا يستقرّ على معنى محدّد ومتّفق عليه بين القارئ والنص، وقد قال بول فاليري: "ليس من معنىً حقيقي لنصّ ما"(٤)، وهذا يقتضي أن يكون للنص المفتوح قراءة عادية وقراءة تأويلية، فهو يُثير أسئلة أكثر مما يقدّم أجوبة، وهو نصّ الاختلاف لا نصّ الاتفاق، ولذلك سنتوقف - بناء على معطيات القراءة لشعر نزار قباني - عند:

١ - الفضاء المعجمي المفتوح.

٢ - الفضاء الاجتماعي المفتوح ودلالاته.

٣ - الفضاء النّصّيّ (الثقافي) المفتوح.

- ٢ -

الفضاء المعجمي المفتوح:

كان الفضاء اللغوي في الشعر العربي في سورية قبل نزار قباني

مفتوحاً على المعجم ومنغلقاً على الحياة ولغة العصر، وكانت مفردات الشعراء ذات مصدر وحيد: المعاجم، وأيّ مفردة معاصرة أو محدثة محرّمة من الدخول إلى حرم الشعر، وإن كانت جميلة حسناء، في حين كان الشعر في لبنان والمهجر قد انفتح على الحياة والعصر، بقوّة، وقد سمح الشعراء لأنفسهم بأن يعبّروا عما يجيش في داخلهم بحرية تامة، ونحن نتذكر المعركة التي قامت في مصر حول استخدام جبران لمفردة استخداماً انزياحيّاً[٥].

وربما ساعد على هذا الانغلاق أن معظم الشعراء الأعلام في سورية كانوا من ذوي الثقافة اللغوية الخالصة، فقد كان الشاعر محمد البزم (١٨٨٤؟ - ١٩٥٥م) ذا ثقافة تقليدية خالصة[٦]، ولذلك ظل شعره يجلجل بالصور القديمة والمعاني المعروفة، وكأنه في صدر الشعر الأمويّ يثير النقع ويزجي الفيالق، وكان شعره "يغصّ بالمفردات والصور التقليدية. وظلّ كذلك طوال عمره. فقد كان يغوص على المعاجم ويرافق كتب اللغة ويصحب قواعد النحو"(٧)، حتى إنّ طموح هذا الشاعر كان يقف عند تصيّد المفردات الغريبة من بطون المعاجم، فهو في وصفه لغوطة دمشق الفيحاء يتخيّر بعض المفردات التي تحتاج إلى وقفة طويلة مع المعاجم، كما في قوله:

فـــإذا انْحـــدرْتَ فَـــسَابِغاتٌ نُجِّـــدَتْ
فيهـــا النَّمَـــارِقُ والحُلَـــى تنجيـــدا
وإذا عَلَـــوْتَ فَلُجَّـــةٌ مـــن خُـــضْرَةٍ
تجـــري بـــسابِحَةِ اللِّحـــاظِ مَدِيـــدَا
وافتـــرَّ ثغـــرُ الليـــلِ عـــن أنـــدائِها
حَبَبـــاً علـــى أزهارِهـــا مَنْـــضُودا
وكأنَّمـــا رُكِـــزَتْ علـــى أَثْبَاجِهَـــا
تيجـــانُ أهـــلِ الخـــافِقَيْنِ بُنُـــودا[٨]

وإذا أراد أن يصف مدينة حماة ويمدح أهلها ارتحل إليها بالسيارة بدلاً من الناقة أو البعير، ولكنّه يختار مفردات صحراوية خالصة لوصف هذه المطيّة العصرية:

دَعْهَـــا تَجُـــبْ حالكـــةَ الـــدَّياجِرِ
باحثــــةً عــــن لُجَّــــةِ الهـــــواجِرِ
يُقْلِقُ سَـمْعَ الرَّكْـبِ مــن هـديرها
حَمْحَمَـــــــةٌ لا تَرْعَـــــوِي لزاجــــــرِ
تَخَطَّــفُ الأرضَ ولا يــشكو الثَّــرى
وطـــــأ لهـــــا، صــــخَّابَةَ الزَّمـــــاجِرِ(٩)

وقد تصل المبالغة باستعمال المفردات الحوشية الغريبة إلى درجة لا تُحتمل، كما هي الحال في قصيدته "أدنى حماريك ازجري" فقد تحوّلت القصيدة إلى ما يُشبه الأحاجي والألغاز:

أَدْنَـــــى حمارَيْـــــكِ ازْجُـــــري
وَأَسْــــــــرِعي وشَـــــــــمْجري
وَعَرِّســــــــــي وَهَجِّــــــــري
وبـــــــــايعي واتَّجــــــــــري
وإنْ ظمئْــــــتِ غمجـــــــري
وذا الـــــــــدواءُ أوجـــــــري
واختمـــــــري واحتجــــــري
واحتبــــــــسي وفجّـــــــــري
وفرِّجـــــــــي وزنجـــــــــري
وأَبرقــــــــي وزَمْجِــــــــري

وَارْعَـــــيْ أُصُـــــولَ الـــــشَّجَرِ

فيـــــا قريـــــعَ "الــــــشَّجَرِيّ"

أَوْعِـــــزْ لهـــــذا الْحَجَـــــرِ

يَحْـــــذَرْ شـــــباةَ خَنجَـــــري

فقـــــد طرحْـــــتُ مَنْجَـــــرِي

إذْ جَـــــفَّ ضَـــــرْعُ خنجـــــري

فَلْيَحْتَـــــرِسْ مِـــــنْ زَمْجَـــــرِي

وَيَلْتَحِـــــقْ "بِـــــالْمَهْجَرِ"

أو بـــــبلادِ المجـــــرِ

ولا يُقَلِّـــــدْ منجـــــري

فَمَـــــنْ يُفَـــــسِّقْ يَفْجُـــــرِ

وقـــــد نَفَـــــضَتُ عُجَـــــرِي

وَدَخْلَتِـــــي وبُجَـــــري

وَلُـــــذْتُ بِـــــالْمُثْعَنْجَرِ

ومـــــا أنـــــا بخَنْجَـــــري[١٠]

ولا تحتاج هذه القصيدة إلى أيّ تعليق سوى ما قلناه عن تصيّد الشاعر للمفردات المدفونة في بطون المعاجم، وكأنّ الشعر يتوقف عند هذه الغاية، أو كأنّ وظيفة الشاعر تقتصر على إعادة الحياة لمفردات لم تُكتب لها الحياة في زمن ولادتها، ولا يختلف عن ذلك كثيراً شعر خليل مردم (١٨٩٥-١٩٥٩م)، وخير الدين الزركلي (١٨٩٣- ١٩٧٦م)، وشفيق جبري (١٨٩٨-١٩٨٠م) وسواهم، فخليل مردم يصف حال الأمة العربية المجزّأة بقوله:

أكــــــلُّ حاضــــــرةٍ دارٌ لمملكــــــةٍ

أبعــــادُ مـــا بَيْـــنَهُنَّ الفتــــر والبـــصم

لمفحصٍ من أفــاحيصِ القطــا حــرجٌ

حامــتْ علـــى سَـمْتِهِ العقبــانُ والـــرَّخَمُ

أبقى وأوســع عنــد الظــنِّ مــن دولٍ

ليــستْ بمملكـــةٍ بــل إنَّهـــا رُجَـــمُ(١١)

ويقول خير الدين الزركلي في قصيدته "الفاجعة":

بَلَـــــدٌ تَبَـــوَّأ الـــشَّقَّاءَ فكلَّمـــا

قـــدمَ اســـتقامَ لــــهُ بــــهِ تجديـــدُ

لانَـــتْ عريكـــةُ قاطنيــهِ ومـــا دَرَوْا

أنَّ الــــضعيفَ مُعَــــذَّبٌ منكــــودُ(١٢)

ويقول شفيق جبري في قصيدة له بعنوان "وطني":

وطني دمشقُ وما احْتَوَيْـتُ ظِلالَــهُ

يـــا دهــــرُ إنَّــكَ قـــد أَطَلْـــت نِزَالَـــهُ

ماذا جَنَـــى؟ حتَّـــى شَـددْتَ عِقَالَــهُ

بــــاللهِ حُــــلَّ إنِ اسْـــتَطعْتَ عِقَالَــــهُ(١٣)

إنّ هذه الأبيات وسواها كثير وكثير من الشعر العربي في سورية تترسم خُطا القدماء في الصورة والمعاني والمعجم الشعري، حتى إنَّ سامي الدهان يعلّق على أربعة أبيات من قصيدة لشفيق جبري بعنوان "شطّ المزار" بقوله: "وفي هذه الأبيات ألفاظ تعتمد على الصفائح واللهاذم وربّات الحجال، لا صلة بينها وبين العصر في صورها ولوازمها. ولا رابط بين الأبيات نفسها"(١٤).

ولدت القصيدة النزارية في هذا المناخ الشعري التقليدي الجافّ، وكأنّها نبتة غريبة غُرست في غير تربتها، وكان نزار مختلفاً عن شعراء الشام، وهو بعيد عنهم في طراوة شعره وسلاسة إيقاعاته ومرونة لغته، بل هو كما صرّح في "قصتي مع الشعر" ينتمي إلى المدرسة اللبنانية، فانفتح معجمه الشعري على مفردات ذات مصادر وينابيع مختلفة، واخترق المقدّس المعجمي نتيجة لإيمانه بأنّ الشعر كالخبز والماء والهواء ضروري لحياة الناس، وليس هو لطبقة من دون أخرى، ولا هو للملوك من دون الرعاع، ولذلك اتسع الفضاء الشعري في القصيدة النزارية نتيجة لاتساع فئات المتلقين وتنوّع مشاربهم وثقافاتهم، بدءاً من النخبة وانتهاء بالناس العاديين، وكانت القصيدة النزارية تلبّي مطاليب هؤلاء وأولئك، فانفتح المعجم الشعري على روافد ومصادر مختلفة.

كانت مفردات نزار قباني التي اختارها من المعاجم بعيدة عمّا هو غريب وحوشيّ ووحشيّ، فلم يأبه نزار لجزالة اللفظ ولا لفصاحته، وإنما كان منذ بداياته الشعرية ينتقي مفرداته بعين صائغ خبير، كما ينتقي عارض الأزياء عارضاته، فمفرداته في تنافس شديد على عرش الجمال، فاستبعد كلّ مفردة غريبة وإن كانت جزلة، وكأنّه استهدى إلى معجمه من مبدأ جبران في مقالته التي ردّ بها على المتعنتين الجامدين "لكم لغتكم ولي لغتي"، فابتعد عن مفردات الشعراء الصعاليك وشعراء الحماسة والفصاحة والخطابة والجزالة والإنشاء، والتجأ إلى ينابيع الحياة والعصر ينهل منها حتى الارتواء، وكان للمفردات الجسدية وما يتصل بها نصيب وافر، وبخاصة أنَّه كان في مجموعاته الأولى "قالت لي السمراء - طفولة نهد - سامبا - أنتِ لي...." إلخ شاعر الأنثى بلا منازع، فكانت دائرة معجمه صغيرة، ولكنّها غنيّة بالمفردات التي تعود إلى حقل الجسد الأنثوي "النهد - الحلمة - العين - الشفتان - الساقان - الأنامل - الهدب - الرموش.. إلخ)، وهي غنية أيضاً بالمفردات التي تنتمي إلى حقل لباس الأنثى "الجورب - الدانتيل - ثوب النوم

الوردي - المايوه الأزرق.. إلخ)، ومفردات الزينة والعطور "أحمر الشفاه - مانيكور - شذا - أريج - عطور - عبير - مسك.. إلخ)، ومفردات تنتمي إلى حقل النباتات العطرية والجمالية والأشجار "البنفسج - الفلّ - الياسمين - الزنبق - الورد الدمشقي - النعناع - الحبق - الريحان - المنثور - الآس - البيلسان - الأقحوان - غاردينيا - الصفصاف - السنديان - النخيل - النارنج - الشربين.. إلخ"، وأخرى تنتمي إلى حقل الطيور، ومنها "حمام - عصفور - بلبل - شحرور - بجع بحري، طاووس.. إلخ"، أو تنتمي إلى حقل الألحان، كـ"الرصد - البيات - الحجاز - النهاوند.. إلخ"، وهكذا كان معجمه الفصيح يمثّل الجسدية والجمال، وكأنّه شاعر من الشعراء البرناسيين لا يهتمّ إلاَّ بما هو يتوهّج ويتألّق ويضيء، وهذا الرافد الأول من روافد المعجم الشعري في جماليات القصيدة النزارية.

ثمة رافد آخر وهو ما يدور بكثرة على ألسنة الناس، فقد كان نزار لا يتورّع في سبيل تلوين إيقاعات القصيدة من أن يستخدم أحياناً بعض المفردات العامية السائرة، فاستخدم ــ مثلاً ــ مفردة "كيفي" ويعني "راحتي" على لسان الأنثى في "يوميات امرأة لا مبالية":

على كرّاستي الزرقاء.. استرخي على كَيْفي..

وأهربُ من أفاعي الجنْسِ والإرهابِ والخوفِ..(١٥)

ويستخدم مفردة "كرمال" بدلاً من "كرمى أو كرامة":

كِرْمالُ هذا الوجهِ والعينينْ

قد زارنا الربيعُ هذا العامَ مرَّتَيْنْ

وزارنا النبيُّ مرَّتَيْنْ(١٦)

سعى نزار من خلال روافده المعجمية إلى أن يقدّم قصيدته للمتلقي بأسلوب سهل ممتنع، وأن يخاطب المتلقين إناثاً وذكوراً، كباراً وصغاراً، مثقفين وسواهم، بلغة سلسلة سهلة التناول غنيّة بالصور والإيحاءات، وقد قال

أحد الدارسين: "ولعلّ نزار قباني خير من تمثّل - في معظم ما كتب - تلك الواقعية اللغوية، فاستطاع أن يحقّق لغة الحديث اليومية في شعره وأن يطبعها في الوقت نفسه بطابع غنّي بالظلال والإيحاء وعناصر لغة الشعر الخالص"[١٧]، وذهب إلى أن نزاراً استطاع أن يَفصِّح العامي وإلى أنَّه "خير مَنْ طوَّع العامية للشعر الفصيح، كما أنّه خير من طوّع الفصحى للعامية، من غير أن يخرج عن حدود الفصحى" [١٨]، واستطاع نزار أن يكون صوت الجيل الجديد في سورية في الأربعينيات، ولذلك واجه غضب المحافظين، وهذا ما عبّر عنه محيي الدين صبحي: "أما نزار قباني فقد كان يعبّر بشكل عفوي عن حاجة الجيل الطالع للحبّ والانطلاق والحرية الاجتماعية، ولذلك واجه ثورة من المحافظين على الأسلوب القديم لأنّه استخدم بعض الكلمات العامية بأسلوب بسيط تقتضيه الحياة والبوح، كما أنَّ الشاعر لاقى ثورة من الجامدين الذين يقاومون تطور الحياة" [١٩]، وكان أعنف هجوم تلقّاه نزار من الشيخ علي الطنطاوي الذي تحصّن بالأخلاق والعادات والتقاليد، وشنَّ هجوماً كاسحاً على ديوان نزار "قالت لي السمراء"، وسخر منه سخرية مرَّة، ومما قاله فيه: "وفي الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط والبحر الأبيض المتوسّط وتجديد في قواعد النحو لأنّ النّاس قد ملّوا رفع الفاعل ونصب المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه فلم يكن بدّ من هذا التجديد"[٢٠].

أما الرافد الثالث فهو في استخدام مفردات أجنبية معرّبة أو من دون تعريب، كـــ "سمفونية - تلفون - مانيكور - مايوه - سوناتا - توليب - غاردينيا)، وقد جاء هذا الاستخدام قليلاً في بدايات نزار الشعرية ومتفرقاً ومألوفاً، ولكنّه تطوّر مع تقدّمه في الشهرة، ونتيجة لتجواله في البلدان المختلفة، وكأن نزاراً نسي أو تناسى بيانه الشعري في مقدمة مجموعته الثانية "طفولة نهد" في أن يجعل الشعر ضرورة لكل مواطن، فإذا هو يستخدم في المقطع (٩٦) من "مئة رسالة حبّ"، إذ زار متحف الهيرميتاج

في مدينة ليننغراد عاصمة القياصرة، مجموعة من أسماء الأعلام الرسامين في العالم:

الهيرميتاج هو فندق كلّ عباقرة العالم. فيه ينامون.. وفيه يرسمون.. وينحتون.. هنا وطن الفنانين.. فلوحات رينوار، وماتيس، وفان غوخ، وغويا، والغريكو، وروبنس، الموجودة هنا أعظم من آثارهم الموجودة في بلادهم الأصلية [٢١] .

ويقول في المقطع الخامس من قصيدة "أقرأ جسدكِ.. وأتثقَّف..":

ماذا نفعلُ في هذا الوطن؟

الذي يعرف كلَّ شيء عن ثورة أكتوبر..

وثورة الزنْج..

وثورة القرامِطةْ..

ويتصرّف مع النساء كأنّه شيخ طريقَهْ..

ماذا نفعلُ في هذا الوطن الضائعْ..

بين مؤلفات الإمام الشافعي.. ومؤلفات لينينْ..

بين المادية الجدليّة.. وصور (البورنو)..

بين كتب التفسير.. ومجلة (البلاي بويْ)..

بين فرقة (المعتزلة).. وفرقة (البيتلزْ)..

بين رابعة العدوية.. وبين (إيمانويلْ).. [٢٢]

ويلاحظ القارئ أن نزاراً بدأ يتجه إلى هذا الرافد منذ وقت مبكر، حتى إنّه في مجموعته الرابعة "أنتِ لي" ١٩٥٠ ذهب إلى أن يعنون إحدى قصائده بـــ "à la garçonne" بالحروف اللاتينية، وهو يستنكر فيها بشدة ما قامت به أنثاه حين قصّت شعرها الطويل، وتشبّهت بالغلمان، وكأنها قامت بعمل جنوني أساء إلى أنوثتها الباذخة، بل حذفها من الحياة واهتمام

الشاعر بها، وحوّلها إلى امرأة حمقاء، فأنهى الشاعر قصيدته بهذه الخاتمة الغاضبة:

بَلْهَـــاءُ.. شـــاحبةَ الجبـــينِ.. تُـــرَى

أطْفَـــــأْتِ ثَـــــأْرَكِ منـــــهُ فاعْتَــــــدِّي

حَــــلَّ الـــــشِّتَاءُ بكـــــلِّ زاويـــــةٍ

فَــــالثَّلْجُ عنــــدَ مفــــاتقِ النَّهْـــــدِ

لا تكــــشفي العُنُـــق الغـــلامَ فـــلا

عاشَـــتْ حِـــرَاجُ اللـــوزِ... مـــن بَعْــدي

لا تَقْرَبِينـــــي... أنـــــتِ ميِّتَـــــةٌ

إنَّ الــــسَّوَالِفَ، مجــــدُهَا مَجْــــدِي..(٢٣).

- ٣ -

الفضاء الاجتماعي المفتوح ودلالاته:

يمثّل الشعر بصفته أعلى درجات الثقافة عند العرب نظاماً سيميولوجياً للتواصل الثقافي، فهو رسالة (message) من الباث إلى المتلقي، فإذا كانت هذه الرسالة مألوفة وعادية فإنّها لا تتجاوز الرسائل القديمة في فاعليتها، أما إذا كانت مفاجئة وصادقة فإنّها حينذاك تُثير حولها كثيراً من الأسئلة والتكهّنات، ويختلف المتلقّون حولها بين مؤيد ومعارض، ويحدث الصراع بين قبولها ورفضها، وقد ظلّ الشعر العربي في سورية مألوفاً وعاديّاً ومحافظاً على القيم، ومتشدّداً في العادات والتقاليد، سواء كان ذلك في الموضوعات، كشعر النضال الوطني والقومي فيما بين الحربين أم كان في الموضوعات الاجتماعية التي لم تخرج عمّا هو مرسوم لها، حتى إنَّ محمد البزم يذهب في قصيدته "الحجاب" (٢٤) إلى أنّ السفور شرّ من الشرور، وإنّ

المرء ليعجب أشدّ العجب حين ينتهي من قراءة ديوان "نوح العندليب" لشاعر الشام شفيق جبري، ويسأل نفسه عن المرأة والغزل، فلا يستطيع أن يقدّم أيّ إجابة، وكأنّ المرأة نوع من المحرمات والمقدسات لا يجوز الاقتراب منه، وهذا مناقض لطبيعة الشعر العربي في تاريخه الطويل، ولم أعثر في حياتي كلِّها على أفقر مما قرأت في الباب الثاني من "نوح العندليب" وهو بعنوان "الطبيعة والمرأة" فهو حديث عن هديل الحمام وترقيص الطفلة، وإذا كان ثمة قصيدة تقترب من بعيد إلى الغزل فهي معارضة، وإذا سئل الشاعر عن شعره الغزلي خجل من نفسه كلّ الخجل وأحس بشيء من الضعف.. إلخ [٢٥].

كان لصدور مجموعة "قالت لي السمراء" في عام ١٩٤٤ عن دار الأحد بدمشق ضجّة كبيرة، فقد انتقل الشعر فجاءة من الفضاء المغلق إلى فضاء مفتوح، وكانت هذه المجموعة بداية لتحولات خطيرة في الشعر العربي في سورية، وخصوصاً فيما يتصل بالتعبير عن إحساسات الأنثى مباشرة، أو إقامة علاقات جديدة بين الأنثى ومحيطها، أو اقتحام المقدّس وهتك ما هو محرّم في وصف الجسد الأنثوي بدءاً من الشفتين إلى النهدين والحلمتين وتشجيع الأنثى على أن تعيش حياتها على هواها من دون رقيب أو محاسب، بل هو يدعوها صراحة في قصيدته "نهداك" من مجموعته "قالت لي السمراء" إلى أن تقتنص فرص الشباب قبل أن يفوت الأوان حيث ساعة لا ينفع الندم، ويدعوها متجاوزاً كلّ الأعراف والتقاليد إلى ارتكاب المعصية:

لا تفزعي.. فاللثْمُ للشعراءِ غيرُ مُحَرَّمِ

فُكِّي أسِيريْ صَدْرِكِ الطفْلَيْن.. لا.. لا تظلَمي

نَهْدَاكِ ما خُلِقَا لِلَثْمِ الثَّوْبِ.. لكنْ للفمِ

مجنونةٌ مَنْ تحجبُ النهدينِ أو هي تحتمي

مجنونةٌ مَنْ مرَّ عَهْدُ شبابها لم تُلْثَمِ" [٢٦]

لم يشتغل نزار قباني على القضايا الاجتماعية التي اشتغل عليها قاسم أمين ومعروف الرصافي والزهاوي وغيرهم، كضرورة تعليم المرأة، وضرورة اختيارها لشريك العمر أو قضية عملها، أو طلاقها، وإنما انحاز إلى المدرسة اللبنانية في البحث عن مواطن الجمال في الأنثى، ونزار رسّام ماهر، وهو مغرم بالألوان والتفاصيل الحسّية، ولوحته متعدّدة الألوان وإن كانت تحمل وجهاً واحداً، فالصورة في شعره متنقلة، وإذا كان المشبه واحداً فإنَّ المشبّه به متعدّد، كما هي الحال في قصيدته "حلمة" من مجموعته الثانية "طفولة نهد" ١٩٤٨، فهو لم يدع وجهاً من وجوه المشبه به في الطبيعة إلاَّ ذكره لبيان جماليات هذه الحلمة، وليست هذه الصور توضيحية، وإنمّا هي صور جمالية لتقديم اللوحة على أفضل ما يجب أن تكون عليه:

تهزهـــــــزي وثُـــــــوري
يـــــا خُـــــصلَةَ الحريـــــرِ
يـــا مبـــسمَ العـــصفور يـــا
أرجوحـــــــةَ العبيـــــــرِ
يـــا حـــرفَ نـــارٍ ســـابحاً
فـــــي بِركَتَـــــي عُطُـــــورِ
يـــا كلِمْـــةً مهموســـــةً
مكتوبـــــــةً بنـــــــورِ
ســمراءُ بـــل حمـــراءُ.. بـــل
لَوَّنَهَـــــا شـــــــعوري
دُمَيْعَـــــةٌ حافيـــــــةٌ
فـــــي ملعـــــبٍ غميـــــرِ

أم قُبْلَـــــــــــةٌ تجمَّـــــــــــدَتْ

فـــــي نْهــدِكِ الـــصغير.. [٢٧]. إلـــخ

ونزار قباني شاعر الممنوعات والمحرّم الجنسي، وقصيدته تقتحم التابو "tabou" الاجتماعي والبلاغي بقوة، وقد سمح للأنثى أن تبوح بأسرارها ومشاعرها لأمّها، فإذا المحرّم في قصيدة "حكاية" مباح، وإذا السّر الدفين غناءٌ، وهذه هي المراهقة الدمشقية تروي حكايتها لأمها:

كنتُ أعدُو فـــي غابــة اللــوزِ.. لمَّـــا

قـــالَ عنِّــــي، أُمَّـــاهُ، إنّـــي حُلْـــوَهْ

وعلــــى ســــالفي.. غفــــا زِرُّ وَرْدٍ

وقميـــــصي تَفَلَّتَــــــتْ منـــــه عُـــــرْوَهْ

قـــالَ مـــا قـــالَ.. فـــالقميصُ جحـــيمٌ

فـــوق صـــدري، والثَّـــوبُ يقطـــرُ نَـــشْوَهْ

قـــالَ لـــي: مبـــسمي وُرَيْقَـــةُ تُـــوتٍ

ولقـــــد قـــــالَ: إنَّ صَـــــدْريَ ثَـــــرْوَهْ

وَرَوَى لـــــي عــــن ناهِــدَيَّ حكايــــا

فهمـــــا جَـــــدْولاَ نبيـــــذٍ وَقَهْـــــوَهْ..

وهمـــا دَوْرَقَـــا رحيـــقٍ ونُـــورٍ

وهمــــا رَبْــــوَةٌ تُعــــانِقُ رَبْــــوَهْ..

أَأَنَـــا حُلْـــوَةٌ؟.. وَأيْقَـــظَ أُنْثـــى

فـــي عُرُوقـــي، وَشَـــقَّ للنُّـــورِ كُـــوَّهْ

إنَّ فـــي صَـــوْتِه قَـــرَاراً رخيمـــاً

وبأحْدَاقِـــــهِ.. بريـــــقُ النُّبُـــــوَّهْ

جَبْهَــةٌ حُــرَّةٌ.. كمــا انْــسَرَحَ النُّــو

رُ وثَغْـــــرٌ فيــــهِ اعتــــدادٌ وقَـــــسْوَهْ

يَغْـصِبُ الْقُبْلَــةَ اغتــصاباً.. وأرضــى

وجميــــلٌ أنْ يُؤْخَـــــذَ الثَّغْـــــرُ عُنْـــوَهْ

وَرَدَدْتُ الجفـــونَ عنــــه حَيَــــاءً

وَحَيَــــاءُ النِّــــسَاءِ للحُـــــبِّ دَعْــــوَهْ

تــستحي مُقلَتــي.. ويَــسْأَلُ طُهْــري

عـــن شَـــذَاهُ.. كـــأنَّ للطُهْـــرِ شَــــهْوَهْ

أنتِ.. لــن تُنْكِــري علــيَّ احتراقــي

كُلُّنـــا فـــي مجـــامرِ النَّـــار نِـــسْوَهْ [٢٨].

ونتوقّف أخيراً في هذا المجال عند عمارة شعرية من أهمّ عمارات نزار قباني، وهي قصيدته "يوميات امرأة لا مبالية"، ويتألف هذا العمل من استهلال ورسالة ويوميات، ففي الاستهلال إشارة لعنوان العمل "يوميات امرأة لا مبالية" من جهة وتلخيص لـــه من جهة أخرى، وهو يشكّل صوت نزار قباني وبيان هدفه من العمل، وهو أن تثور الأنثى على وضعها الحريمي في الشرق، لتخرج من الفضاء المغلق الذي وُضعت فيه عبر تاريخها الطويل إلى الفضاءات المفتوحة والمستقبل المنشود، وهذا لا يتمّ ولا يتحقّق إلا من خلال هذه الثورة:

ثُوري! أحبُّكِ أن تَثُوري..

ثوري على شرق السَّبَايا.. والتكايا.. والبَخُورِ

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهمِ الكبيرِ

لا ترهبي أحداً.. فإنَّ الشَّمْسَ مقبرةُ النسورِ

ثُوري على شرقٍ يراكِ وليمةً فوق السَّريرِ

نزار [٢٩]

يمثّل هذا الاستهلال صوت نزار ووجهة نظره، وهو مذيّل باسمه الأول، وهذا يشير صراحة إلى أنَّ المرأة لا يمكن أن تنال حقوقها وهي صامتة، وعليها أن تُعلن ثورتها على النظام الأبوي البطريركي، ثم إنّ نزاراً يبيّن في هذا الاستهلال وقوفه إلى جانبها، كما يصف معاناتها القاسية في هذا الشرق الذي لا ينظر إليها إلاَّ على أنها متعة الرجل فوق الفراش، ولذلك كان هذا الاستهلال يمثّل الاتصال والانفصال عن النص، فهو متصل به من حيث إنَّه الغاية من النص، وهو ثورة المرأة، ومنفصل عن النَّص لأن المتكلّم هنا من جنس الذكور، وإن كان يتعاطف مع حقوق المرأة ويدعو إلى تحريرها.

وتتألف بنية القصيدة من مقطعين: الأول بعنوان "رسالة إلى رجل ما" وهي رسالة مؤلفة من خمسة مقاطع يتناول فيها الشاعر على لسان هذه المرأة حالتها في الشرق الذي يحتقر الأنثى ويئدها، والرسالة بمجموع مقاطعها مقدمة عن حال المرأة ومعاناتها في شرقنا، ونقدّم صورة عن ذلك من خلال المقطع الثالث:

لا تنتقدْني سيّدي

إنْ كانَ خطّي سيّئاً...

فإنَّني أكتبُ والسَّيَّافُ خَلْفَ بابي

وخارجَ الحجرةِ صوتُ الرِّيحِ والكلابِ..

يا سيّدي!

عنترةُ العبسيُّ خَلْفَ بابي

يذبحُني..

إذا رأى خطابي..

يقطعُ رأسي..

لو أنا عبَّرْتُ عن عذابي...

فشرقُكُمْ يا سيّدي العزيزْ

يحاصرُ المرأة بالحرابِ..

وشرقُكُمْ، يا سيّدي العزيزْ

يُبايعُ الرجالَ أنبياءً

ويطمرُ النساءَ في الترابِ.. [٣٠]

أما المقطع الثاني فهو بعنوان "اليوميات"، وهو صُلب العمل، وفيه ستة وثلاثون مقطعاً على وزن (مفاعلتن) تروي من خلالها هذه المرأة حكايتها في الشرق وما تواجهه الأنثى في هذا المكان المغلق أو السجن الكبير الذي يسمونه الشرق، فالأنثى كائن غير مرغوب به سلفاً، وهو محكوم عليه بالإعدام منذ ولادته:

أنا أنثى...

أنا أنثى

نهارَ أتيتُ للدنيا

وجدْتُ قرارَ إعدامي

ولم أرَ بابَ محكمتي

ولم أرَ وَجْهَ حكّامي [٣١]

والمشكلة التي تواجهها هذه الأنثى معقّدة وصعبة الحلّ، فكلّ من في المنزل الذي تحوّل إلى سجن يكرهها ويراقبها مراقبة شديدة، ولذلك هي في منزل الموتى كما تسميه في المقطع الرابع، ولكن المشكلة أبعد من ذلك، وهي تواجه جسدها الذي أخذ يثور عليها ثورة عارمة بعد أن تفتّحت مساماته، وكأنها ألسنة تصرخ في كلّ اتجاه تطلب الحرية:

لمنْ صدري أنا يكبرْ؟

لمنْ.. كرَزَاتُهُ دارتْ؟

لمنْ.. تُفَّاحُهُ أزْهَرْ؟

لمنْ؟

صحنانِ صينيَّانِ.. من صدفٍ ومن جَوْهَرْ

لمنْ؟ قَدَحَانِ من ذهبٍ..

وليسَ هناكَ من يَسْكَرْ؟

لمنْ شَفَةٌ مناديةٌ

تجمَّدَ فوقَها السُكَّرْ؟

أللشيطانِ.. للديدانِ.. للجدران لا تُقْهَرْ؟

أُربِّيها، وضوءَ الشَّمْس أسقيها

سنابلَ شعريَ الأشْقَرْ.. (٣٢)

وإذا كان لهذا الجسد سلطة تبحث عن الحرية فثمة سلطة أخرى تواجهها بالقيود والسلاسل، وهي السلطة الذكورية البطريركية المتمثلة في سلطة الأب المستبد، ولذلك ترفض هذه الأنثى أن تعيش في قفص، ولو كان من ذهب خالص:

كفرتُ أنا.. بمالِ أبي

بلؤلؤهِ.. بفضَّتهِ..

أبي.. لم ينتبهْ يوماً

إلى جسدي.. وثورتهِ

أبي رجلٌ أنانيٌّ

مريضٌ في محبَّتهِ

مريضٌ في تعصُّبهِ

مريضٌ في تَعَنُّتهِ..

يثورُ.. إذا رأى صدري

تمادى في استدارتِهِ

يثورُ.. إذا رأى رجلاً

يُقَرِّبُ من حديقتِهِ..

أبي لن يمنعَ التُّفَّاحَ عن إكمالِ دورتِهِ

سيأتي ألفُ عصفورٍ

ليسرقَ من حديقتِهِ.. (٣٣)

ولذلك توازن هذه المرأة حياتها بحياة القطّ الأسود في المقطع الثاني عشر، فإذا هو يعيش في المنزل حرّاً سيِّداً، وهي مسجونة في قمقم موصد، ثمّ تقيم موازنات أخرى، فإذا كلّ الأشياء حولها تعيش حرّة وطبيعية، ووحدها الأنثى في هذا السجن - الشرق غير مسموح لها بأن تُعَبِّر عن ذاتها، والغريب العجيب أنّ الشرق يسمح للأخ الذكر أن يعود من الماخور سكرانَ عند الصباح من دون عيب في حين تُسجن الأنثى من دون أي سبب، وكأنّ الذكر من طينة مختلفة، ثم تتناول هذه الأنثى بعين انتقادية عيوب الشرق المجبول بالأخطاء والفواحش، فالشرق أرض الخرافات والجهل (المقطع ٢٩)، والرجل في الشرق بدءاً من الأب إلى الأخ إلى رجال القبيلة هو السَّيَّاف مسرور (المقطع ٣١)، والجنس في الشرق ناقص لأنّه مقتصر على متعة الرجل (المقطع ٣٢)، والدِّين يحرّف لمصلحة الرجل (المقطع ٣٣)، والعار الوحيد في الشرق هو الأنثى، ويقف هذا العار عند حدود الزنّار (المقطع ٣٤)، والمشكلة التي يعانيها الشرقي الازدواجية في حياته، فهو يكره الأنثى ظاهرياً ويعبد جسدها في الخفاء، ولذلك لا حلّ لمشكلة هذه الأنثى إلاَّ الفرار من هذا الجحيم إلى وطن الحريات:

أريدُ البحثَ عن وطنٍ..

جديدٍ غيرِ مسكونِ

وربٍّ لا يُطاردني.

وأرضٍ لا تُعَادِيني..

أريدُ أفرُّ من جِلْدِي..

ومن صوتي.. ومن لُغَتي

وأشردُ مثلَ رائحةِ البساتينِ

أريدُ أفرُّ من ظلّي

وأهربُ من عناويني..

أريدُ أفرُّ من شرقِ الخرافةِ والثعابينِ

منَ الخلفاءِ.. والأمراءِ..

من كلَّ السلاطينِ..

أريدُ أحبُّ.. مثلَ طيورِ تشرينِ..

أيا شرقَ المشانقِ والسكاكينِ.. (٣٤)

تجتاح هذه القصيدة عالم السرد واليوميات بمقاطع ذات شعرية عالية، وهي قصيدة طويلة تتجرأ على المسكوت عنه بخطاب أنثوي يواجه السلطة الذكورية الغاشمة، وتقدّم فضاءين مختلفين: فضاء تقليدياً، وهو صورة المرأة المتواكلة المستسلمة لمصيرها في هذا السجن الكبير الذي نسمّيه الشرق، وهي قابعة بانتظار فارس الأحلام الذي سيجيء على جواد أبيض لينتشلها مما هي فيه، وهذا الفضاء مغلق، وهو فضاء الواقع والتقاليد والسلطة الذكورية، وثمة فضاء آخر تدعو إليه هذه الأنثى الرافضة لمصيرها المتروك لعوامل الزمن وأوراق الحظ، وهو الفضاء الاجتماعي المفتوح على الحريات، ولذلك عليها أن تثور على واقعها المرّ، وتحارب العادات والتقاليد والسلطة الذكورية التي تعلّبها وتجعل منها سلعة للبيع والشراء، وقد ترك نزار هذا الفضاء بلا تحديد، لأن تحديده يجعله مغلقاً، وكأنّه يريد من المتلقي أن يتصوّره وفق هواه.

- ٤ -

الفضاء النّصّي (الثقافي) المفتوح:

ليست القصيدة النزارية جزيرة معزولة عن العالم، وإنما هي نصّ يتغذّى من النصوص العربية والعالمية، وهو فضاء مفتوح تناصيّاً على نصوص سبقته أو عاصرته، وليس المهم أن تكون درجات الإبداع واحدة بين النّص الأول والنّص الثاني، فقد أخذ نزار من سواه وأعطى فيما بعد لكثير من الشعراء الأعلام وسواهم، ولذلك سأقف هنا عند تجربتين شعريتين انفتح فيهما النّص النزاري على سواه: الأولى بين إلياس أبي شبكة ونزار والثانية بين جاك بريفير ونزار.

يصف أبو شبكة الرذيلة في عمله "أفاعي الفردوس" وصفاً أسطورياً ليتطهّر الإنسان منها على طريقة أرسطو في نظرية التطهير، وكأنّ في داخله كاهناً كبيراً وفارساً مدافعاً عن القيم والمعتقدات، ولذلك كان ممزّقاً بين الواقع والمثال، فالأنثى - عنده - مثال خالص وطهر رومانسي يجمع الجسد إلى الروح في بوتقة واحدة، فلما فاجأته أنثى ذات زوج وطفل برغبتها الجسدية العارمةاستنكر ذلك منها، وصبَّ عليها جام غضبه مهتدياً بالشاعر الرومانسي الفرنسي ألفريد دي فيني في غضبته العارمة على جنس النساء في قصيدته "la colère de Samson" ليصرخ من أعماقه:

Et, Plus ou moins, la Femme est toujours Dalila (35).

صبّ إلياس أبو شبكة جام غضبه على الأنثى الخائنة في قصيدته "الأفعى"١٩٢٩، فقال:

وما رُغْتُ مـــن زوجٍ فَدَارَجْتُـــهُ علـــى
ولائـــي، وفـــي هـــذا الـــولا بُغْيَـــةٌ نُكْـــرا
فلمّا قَطَـــرْتُ الـــصِّدْقَ خُبْثـــاً بـــصدرِهِ
قَطَـــرْتُ لَـــهُ فـــي نَـــسْلِهِ قطـــرةً أخـــرى

أقولُ لها: أعــراقُ زوجِــكِ لــم تَــزَلْ

وفـــي قلبِــهِ عَطْــفُ الأُبَــوَّةِ لــم يَبْــرَ

ولمَ يَبْــرَ إحــساسُ الرجــالِ بــصدرِهِ

فَحُبُّكِ يجري منــه فــي الجهــةِ اليــسرى

أقــولُ لهــا: ثَــوْبَ العفــافِ تــذكَّري

ففـــي ســاعةِ الإكليــلِ لــم يَــكُ مُغْبَــرًّا

لبسْتِ رداءَ العــرسِ أبــيضَ ناصــعاً

فمن أين جاءتْ هذه اللطخــةُ الحمــرا؟(٣٦)

وأبو شبكة لا يحمّل هذه الأنثى وحدها تبعات ما قامت به من خيانة الزوج المخدوع الضحية، وإنّما هو يسخر من شريكها القاتل، وهو الرجل الثاني الزاني، فيخاطبه ويذكّره بطفولة بريئة عبثت بها السخافات:

ستَمْلكُهَا ما شــئتَ، بَعْــدُ، فــلا تَخَــفْ

فــإنَّ ابنَهــا لمّــا يــزلْ يَجهَــلُ الأمــرا

صغيرٌ، بــريءُ العــين، يرضـــى بلعبــةٍ

فيرقـــد مغبوطـــاً بـــذي الهبـــةِ الكبـــرى

ينـــامُ، ولا يـــدري بـــأنَّ ســـخافةً

تلهَّـــى بهـــا، كانـــت لموبقـــةٍ سِـــعْرَا(٣٧)

يعود أبو شبكة إلى هذه الأنثى في قصيدته "في هيكل الشهوات" ١٩٢٩، ليستنكر ما كان منها، ويوبّخها توبيخاً دينيّاً، وكأنّه يحكم عليها باللعنة الأبدية، فيقول:

وأنـــتِ، يـــا أمَّ طفـــلٍ فـــي تلفُّتِـــهِ

سُـــؤْلُ العفـــافِ وفـــي أجفانِـــهِ لَعِـــبُ

صُبِّي الخمورَ فهذا العصرُ عــصرُ طــلاً

أمـــا الـــسُّكارى فهـــم أبنـــاؤهُ النُّجُـــبُ(...)

أما أنـــا، ولـــوِ استَـــسْلَمْتُ أمـــسِ إلـــى

خمـــرِ الليـــالي، فقلبـــي لـــيسَ يَنْـــشَعِبُ

قـــد أشـــربُ الخمـــرَ لكـــنْ لا أُدَنِّـــسُهَا

وأقـــربُ الإثْـــمَ لكـــنْ لَـــسْتُ أرْتَكِـــبُ

وفـــي غـــدٍ إذْ تُنِيـــرُ الطفـــلَ ميعَتُـــهُ

وتهـــرمينَ ويبقـــى ذلـــك الْخَـــشَبُ

قولي لـــه: جئتَ في عصر الخمورِ فـــلا

تشربْ سوى الخمرِ واشحبْ مثلما شـــحبوا(..)

قولي لـــه: عِفَّـــةُ الأجـــسادِ قـــد ذَهَبَـــتْ

مـــعَ الجـــدودِ الأعفَّـــاءِ الأُلَـــى ذَهَبُـــوا(٣٨)

لم يسلم نزار، وبخاصة في بداياته الشعرية، من هيمنة أبي شبكة عليه(٣٩)، وهو يستعيد في قصيدته "مدنّسة الحليب" في مجموعته "قالت لي السمراء" تجربة أبي شبكة في "أفاعي الفردوس"، وقد بدا هذا التأثر واضحاً وهو يترسم خُطاهُ في صياغة قصيدة "شمشون" في الوزن (الخفيف) والأسلوب، فقال أبو شبكة في مطلع قصيدته:

ملِّقيـــهِ بحُـــسْنِكِ المـــأْجُورِ

وادْفَعِيـــهِ للانتقـــامِ الكبيـــرِ(٤٠)

وقال نزار:

أطعميـــه... مـــن ناهـــديكِ اطْعميـــهِ

واسْـــكبي أعكـــرَ الحليـــبِ بفيـــهِ(٤١)

وهو يستصرخ صور الخيانة على طريقة أبي شبكة، فيقول:

إتَّقــي اللهِ... فــي رخــامٍ مُعَــرَّى
خَــشَبُ المهــدِ كــادَ أن يَــشْتَهِيه
نَــشِفَتْ فَــوْرَةُ الحليــبِ بِثَدْيَيْــ
ــكِ طعامــاً لزائــرٍ مَــشْبُوهِ
زَوْجُــكِ الطِّيــبُ البــسيطُ بعيــدٌ
عنــكِ، يــا عِرْضَــهُ وأمَّ بَنِيــهِ
ســاذجٌ، أبــيضُ الــسَّريرةِ، أعْطَــا
كِ ســوادَ العينــينِ كــي تــشربيهِ
يَتْرُكُ الدَّارَ خــاليَ الظَّــنِّ... مــاذا؟
أيــشُكُّ الإنــسانُ فــي أهْلِيــهِ
أَوَآذَاكِ يــا لئيمــةُ... حتَّــى
فــي قَدَاسَــاتِ نَــسْلِهِ تُؤْذِيــهِ[٤٢]

ويستعيد نزار في الوقت نفسه صورة ذلك الطفل الذي تحدَّث عنه أبو شبكة:

والرَّضيعُ الزَّحَّافُ فــي الأرضِ يَــسْعَى
كــلُّ أمــرٍ مــن حولِــهِ لا يَعِيــهِ
أمُّــهُ فــي ذراعِ هــذا المُــسَجَّى
إنْ بكــى الــدَّهْرَ ســوفَ لا تأتيــهِ
أَأَبُــوه هــذا ويــا رُبَّ مَوْلُــو
دٍ أَبُــوهُ الــضجيعُ غيــرُ أبيــهِ[٤٣]

هكذا استعاد نزار تجربة أبي شبكة بحرارة أقلّ، والنّصان يختلفان، فنصّ أبي شبكة أقرب إلى الهلع من الخطيئة المميتة التي كان أبو شبكة

يخشاها، في حين كان نزار أقرب إلى العادات والتقاليد، وكان كلاسيكياً محافظاً في هذا النص، في حين كان أبو شبكة رومانسيّاً خالصاً.

والتجربة الثانية هي للشاعر الفرنسي جاك بريفير (١٩٠٠-١٩٧٧م) في قصيدته الشهيرة "وجبة الصباح" "Déjeuner du matin" المنشورة في مجموعة "كلمات" "Paroles" سنة ١٩٤٨، تقصّ علينا امرأة جلست إلى جانب رجل في مطعم من دون أن يعيرها أيّ اهتمام في عالم غدا أقرب إلى الآلية في سلوكه ما شاهدته من تصرّفات الرجل الذي تقاسمت معه الطاولة:

وضعَ القهوةَ/ في الفنجان

وضع الحليب/ في فنجان القهوة

وضع السّكّر/ في القهوة بالحليب

حرّكها/ بالملعقة الصغيرة

شرب القهوة بالحليب/ ووضع الفنجان

من دون أن يكلّمني

أشعل سيجارة/ نفث دوائر/ من دخانٍ

ألقى الرماد/ في المنفضة/ من دون أن يكلّمني

من دون أن ينظر إليّ

نهض/ وضع قبّعته على رأسه/ ارتدى معطف الشتاء

لأنَّ المطر كان يهطل/ وانصرف تحت زخّات المطر

من دون كلمة/ من دون أن ينظر إليّ

وأنا قد وضعتُ/ رأسي بين يديّ/ وبكيتُ(٤٤)

وقد استعاد نزار قباني هذه التجربة في قصيدته "مع جريدة" في مجموعته الخامسة "قصائد" ١٩٥٦، فقال على لسان امرأة:

أخرجَ من معطفه الجريدَة..

وعلبةَ الثقابِ

ودونَ أن يلاحظَ اضطرابي...

ودونما اهتمام

تناولَ السكّرَ من أمامي...

ذوَّبَ في الفنجان قطعَتيْنْ

ذوَّبَني... ذوَّبَ قطعتَيْنْ

وبعدَ لحظتيْنْ

ودونَ أن يراني

ويعرفَ الشوقَ الذي اعتراني...

تناولَ المعطفَ من أمامي

وغابَ في الزحامِ

مخلِّفاً وراءَهُ الجريدَة

وحيدةً

مثلي أنا.. وحيدَة(٤٥)

هذه بعض تجلّيات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني: قصائد تخترقُ العاديَّ والمألوف مفرداتٍ ولغةً وصوراً، وتتجاوز الفضاءات الاجتماعية المغلقة بمقدّساتها وحرّاسها إلى فضاءات أكثر عدالة وتنوعاً، واجتياز المحرّمات والممنوعات والتجاسر على الأعراف والتقاليد لبناء عالم المساواة والعدل والحرية، عالم سليم معافى، واختراق الثقافة النصية الجامدة والبلاغة التقليدية إلى فضاء ثقافي عربي وغربي تتفاعل فيه النصوص الشعرية لتشكيل نصوص قادرة على أن تكون فاعلة في الحياة الجديدة وفضاءاتها المفتوحة على غير بُعد ومستوى واتجاه.

الهوامش

١- صليبا، د. جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢، ٤١٢/٢.

٢- المرجع نفسه: ١٣٢/١-١٣٣.

٣- لحمداني، د. حميد: بنية النّص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، صص٥٣-٦٢.

٤- نقلاً عن:إيكو، أمبرتو: القارئ في الحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٧٢.

٥- هي كلمة "تحمّمت" في قوله "وتحمّمتَ بعطرٍ"، وقد استخدمها جبران بمعنى استحمّ واغتسل، في حين أنها معجمياً تعني اسودّ، انظر: نعيمة، ميخائيل: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١٤، ١٩٨٨م، صص٩٧-٩٨.

٦- انظر: الدهان، د. سامي: الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت، ط٢، ١٩٦٨، صص٣٤-٣٧.

٧- المرجع السابق، ص٤٠.

٨- البزم، محمد: ديوانه، ضبطه وشرحه سليم الزركلي وعدنان مردم بك، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٦١، ١١/١-١٢.

٩- المصدر السابق: ٣٥/١.

١٠- المصدر السابق: ٢/٣٤-٣٥.

١١- نقلاً عن الدهان: الشعراء الأعلام في سورية، ص١٤٠.

١٢- نقلاً عن المرجع السابق، ص١٧٦.

١٣- جبري، شفيق: نوح العندليب، شرحه وأشرف على طباعته قدري الحكيم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٤، ص١١.

١٤- الشعراء الأعلام في سورية، ص١٩٢، والقصيدة "شطّ المزار" في "نوح العندليب"، صص٣١-٣٣.

١٥- الأعمال الشعرية الكاملة(١)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١٢، ١٩٨٣، ص٥٩٥.

١٦- المصدر السابق، ص٧٦٣.

١٧- ساعي، د. أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٩٧٨، ص٢٠٣.

١٨- المرجع السابق، ص٢٠٦.

١٩- نزار قباني شاعراً وإنساناً، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٥٨، ص١٥.

٢٠- مجلة الرسالة، العدد ٦٦١، مارس/ سنة ١٩٤٦.

٢١- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٤، ١٩٨٢، ص٥٨٢.

٢٢- المصدر السابق، ص٦٣٧.

٢٣- المصدر السابق: ١/٢٥٧.

٢٤- ديوان البزم: ١/ ٢٧٩.

٢٥- انظر: نوح العندليب، ص١٠٦.

٢٦- الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٧١.

٢٧- المصدر السابق: ١/١٢٩-١٣٠.

٢٨- المصدر السابق: ١/٢١٣-٢١٤.

٢٩- المصدر السابق: ١/٥٧٣.

٣٠- المصدر السابق: ١/٥٧٧.

٣١- المصدر السابق: ١/٥٨٥.

٣٢- المصدر السابق: ١/ ٥٨٩.

٣٣- المصدر السابق: ١/ ٥٩٣.

٣٤- المصدر السابق: ١/ ٥٩٧.

٣٥- Vigny, alfred de: poésies choisies, classiques larousse, Paris, 1935, p.88.

٣٦- أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت، ط٣، ١٩٦٢م، صص٤٥-٤٦.

٣٧- المصدر السابق، ص٤٨.

٣٨- المصدر السابق، صص٥٢-٥٣.

٣٩- انظر: صبحي، محيي الدين: نزار قباني شاعراً وإنساناً، ص٣٧.

٤٠- أفاعي الفردوس، ص٢٧.

٤١- الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٧٨.

٤٢- المصدر السابق: ١/٧٨-٧٩.

٤٣- المصدر السابق: ١/ ٧٩.

٤٤- PRéVERT, Jacques: Paroles. Le livre de poche, p.p.144-145.

٤٥- الأعمال الشعرية الكاملة: ١/٢٦٣.

شعرية الانتهاك عند الماغوط

Poétique de violer de magoutte

ينبغي أن نشير هنا أولاً إلى أننا لا نفاضل في هذه الدراسة بين الأجناس الأدبية شعراً أو نثراً، أجناساً كلاسيكية رفعت على تخومها حصوناً وأسواراً وأجناساً حداثية وما بعد حداثية أنتجت وما زالت تنتج أجناساً خلاسية ذات حضور إبداعي يتناسب ونبض العصر، فلا يصح أن نفاضل بين هذه وتلك، وما زالت الأعمال الكلاسيكية الخالدة ذات تأثيرات وفاعليات، وهي قابلة للقراءة والتأويل، وأذكر هنا على سبيل الاختصار تراجيديا "أوديب ملكاً" لسوفوكل، ونشير ثانياً إلى أننا لا يجوز أن نفاضل بين الأجناس الشعرية حسب تصنيفاتها الإيقاعية (قصيدة الشطرين - قصيدة التفعيلة - قصيدة النثر (اللاوزنية))، فنحن ما نزال نطرب لقصائد الأعشى والنابغة والمتنبي وإلياس أبي شبكة وسعيد عقل ونزار قباني، كما لا نزال نتيه بشاعرية السياب المتوهجة وخليل حاوي المكثفة وأمل دنقل الرشيقة، وأيضاً فإنَّ الماغوط يسحرنا بعوالمه التي نراها أول مرة في الشعر العربي، فالقصيدة الثرية كالأنثى الجميلة، أو هي هيلين ذات القوام الممشوق الرشيق، جسد جذاب لا يعيبه ما يرتديه من أسمال أو أزياء أو أقنعة، ولكن ثمة ركامات وركامات في قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر لا تنتمي إلى الشعر إلا اسمياً، كما ينبغي أن نشير ثالثاً إلى أن هذه الدراسة لشاعرية الماغوط لا تنسحب على ما جاء بعد تجربته من تجارب شعرية في قصيدة النثر لشعراء يكتبون من خارج التجربة، على نقيض بودلير ورامبو ولوتريامون والماغوط الذين

تشردوا وتسكعوا، ثم عبروا عما يختلج في نفوسهم، وإنما نحن هنا بصدد دراسة نصوص محددة لشاعر كتب في مرحلة من مراحله الأدبية بهذا الشكل النّصّيّ المفتوح.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن مفهوم الانتهاك (violer) غير مفهوم الانزياح (écart) الذي تحدث عنه جان كوهين، فالتفرقة بين لغتي الشعر واللاشعر حقيقة معروفة منذ كتابي "الجمهورية" لأفلاطون و "فن الشعر" لأرسطو، كما هي معروفة عند النقاد العرب القدامى في "المجاز" وفي قولهم "أعذب الشعر أكذبه"، فالشعر لغة التخييل، ولغة الواقع النثر والمنطق، ومع أن كثيراً من النقاد والمبدعين والشعراء تحدثوا عن الانزياح أو لغة الشعر أو الأدبية بصفتها معلومة أو بدهية أو مقولة أو فرضية أو حقيقة أو ما شابه ذلك فإن ذلك كله لا يلغي أبداً الأهمية الكبرى لجهود كوهين الذي اشتغل على هذه النظرية أكاديمياً وأثبتها علمياً في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، ومع ذلك فإن الانزياح غير الانتهاك.

الانتهاك - لغة - الشتم والتدنيس وإزالة الحرمة [١] ، وهذا يتضمن المخالفة والخرق بالشدة والقهر والإكراه، ومنها انتهاك المحرمات والاغتصاب وخرق القوانين، ومن هنا تنسحب - مجازاً- على التقاليد الشعرية موضوعاتياً وأسلوبياً، وهذا أقرب إلى ما فعله في البلاغة الشعرية من الانزياح الذي هو عند كوهين صناعة بلاغية دلالية، وهي فرضية طبقها على الشعر الفرنسي في مدارسه الثلاث: الكلاسيكية والرومانسية والرمزية، واكتشف -من خلال التطبيق الصارم- أن الانزياح أساس الشعرية، وهو يتطور ويتزايد بتقدم العصر، فهو في الرمزية أكثر وأعمق مما هو عليه في الرومانسية، وهو في الرومانسية أكثر وأعمق مما هو عليه في الكلاسيكية. أما البلاغة العربية التي واجهها الماغوط فهي سلطة استمدت قوتها منذ زمن بعيد، ووقفت حاجزاً منيعاً إزاء المبدع بتصنيفات جاهزة ومفهومات قديمة

(عمود الشعر - منهج القصيدة) تستدعي الكتابة على مثال أو نموذج، وهذا ما رفضه الماغوط قولاً وفعلاً، فزخم التجربة التي عاش فيها الماغوط تستلزم الكتابة على اللانموذج، ولذلك لا يؤدي مفهوم الانزياح الغرض المطلوب منه في شعرية الماغوط بدقة تامة، فكان لا بد من مفهوم أقرب إلى المناخ الشعري الذي عاش فيه هذا الشاعر في فترة محددة، وهو مفهوم الانتهاك.

لا شك في أن حركة الانتهاك ناجمة عن حركة الغليان والعنف في المجتمعات، ومنها المجتمع العربي من الخمسينيات إلى السبعينيات، لذلك كان الوطن غرفة بملايين الجدران، وكان الإنسان العربي الذي يطمئن عادة لضوء القمر حزيناً، ومن هنا خرج الماغوط من مهنة الفرح إلى أن أصبح سيافاً للزهور وخائناً للوطن، ثم علينا ألا نهمل الفروق الفردية بين كائن وآخر في مجتمع تخضع أفراده للقوانين العامة بحكم القوة في حين كان الماغوط وما زال ذا طبيعة تخالفية انتهاكية صارمة، يبين ذلك هذا المقطع من " قدود صينية ":

لقد مللت الالتزام بآداب المائدة

وآداب الجلوس

وآداب المحادثة

وقواعد المرور

وقواعد اللغة..

كم أتمنى نصب الفاعل، ورفع المفعول، وتذكير المؤنث، وتأنيث المذكر، وتعريف النكرة، وإنكار المعرفة..

لقد مللت الصواب، واشتقت.. للخطأ (٢)

يلخص هذا المقطع مفهوم الانتهاك الذي جئنا به لدراسة شعر الماغوط، ففي الانتهاك نسبة كبيرة من التدمير والاغتصاب ليست موجودة في الانزياح،

فالماغوط يحاول التخلص من كل القواعد والقوانين في اللغة.. يريد أن يتخلص من سلطة اللغة الموروثة.. يتمنى أن يقهر اللغة أن يعبر عما يريد بطريقته: أن ينصب الفاعل.. أن يرفع المفعول.. أن يذكر المؤنث وأن يؤنث المذكر.. أن يعرف النكرة وأن ينكر المعرفة.. أن يرتكب الخطأ ويبتعد عن الصواب، وطبيعة الماغوط تسعى إلى التحرر من أي سلطة سياسية اجتماعية ثقافية لأنه مقيد، ولذلك يقطع كل صلة له باللغة الشعرية الموروثة، لأنها لغة السلطة، في حين أن كوهين ناقد عقلاني يشترط في الانزياح أن يظل الخيط بين النص والقارئ موجوداً، وهذا أهم ما يميز الانتهاك من الانزياح.

الانتهاك –إذاً- حركة تغيير، وهي تحمل في ذاتها التصميم والإرادة والعنف واستخدام القوة، وقد تكون غاية في ذاتها أو سادية، كما هي الحالة في الانتهاك التخريبيّ للحركة المغولية التي استهدفت الدولة العباسيّة، فدمّرت وأحرقت معالمَ الحضارة العربية في بغداد، وقد تكونُ وسيلةً لغايةٍ نفعية، كما هي الحالةُ في الحركات الاستعمارية التي استهدفت إذلال الشعوب في العصر الحديث لنهب الثروات، وقد تكون ثورةً لاستبدال قيمٍ بقيم وبناءٍ ببناء، وتكون حينذاك في القوانين والعاداتِ والتقاليدِ المختلفة، وشعريةُ الانتهاك أحدُ تجلياتها في عصور التغيير.

ليست شعريةُ الانتهاك غريبةً عن تاريخ الشعر العربي، وليس الماغوط أوّل مَنْ ألقى حجراً في مستنقع الأدب الراكد، وإن كان أهمّ الشعراء الذين أرسَوْا أصولها في قصيدة النثر، وقديماً قال ابنُ الأعرابّي في شعر أبي تمام: "إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل" (٣) ، وهذا يشيرُ ضمنياً إلى أنّ أبا تمام انتهك عمودَ الشعر العربي، وقدّم شعراً مختلفاً عمّا هو سائدٌ ومألوف، ويعودُ الفضلُ الأكبرُ في شعرية الانتهاك في العصر الحديث إلى جبران في خروجه على البلاغة التقليدية في كتاباته النثرية، وقد استطاعَ أن يؤسّس للغة شعرية جديدة، وأن يصنعَ لغةً شعرية من النثر، جاء جبرانُ ليلقيَ صخرةً

عظيمةً في مستنقع اللغة الراكد، فإذا اللغةُ العربيةُ صبيّةٌ حسناءُ ذاتُ عطاءاتٍ لا تعرفُها سواها من اللغات، وجاء بعده متأدِّبون ساروا على طريقته، فلم يفلحوا لتوهّج الأسلوب الجبراني، ووقعوا في النمطية والتقليد، وأقاموا من نهر اللغة مستنقعات على الضفاف، وجاء الماغوط بعد جبران ليُلقيَ صخرةً عظيمةً أخرى في هذه المستنقعات الراكدة، فأعاد للغة حيويتها وصباها، ثمّ غادر الماغوط كتابةَ الشعر بالنثر، وأدارَ ظهره لكثيرين جاؤوا بعده، ليعيثوا بأمجاده، ويُجزِّؤوا النهرَ العظيم إلى مستنقعات، ولذلك ننتظر جبراناً وماغوطاً آخرين لإعادة الحياة إلى ما نُسمّيه قصيدةَ النثر، فقد كان جبرانُ بأسلوبه المتوهّج قادراً على الإثارة والتشويق وامتلاكِ ناصية القارئ، وهذا ما فعله الماغوط، ولكنّ الطحالبَ الإنشائيةَ التي نمتْ على هامش الكتابات الجبرانية المتوهجة عادتْ هيَ الأخرى لتنموَ على هامش الكتابات الماغوطية المثيرة، ولذلك يحسنُ بنا أن نتوقّف هنا عند مقولة جان كوهين: "للشعر طبيعةٌ سلطانيةٌ، وهو يسودُ وحدَهُ أو يتنحَّى" [٤].

تتجلى شعرية الانتهاك عند الماغوط في التغيير الشامل للتقاليد الشعرية موضوعاتٍ وجمالياتٍ، ويتلمَّسُها المرءُ بسهولة في البُنَى الصغرى والبُنَى الكبرى في قصائده، وسنتوقّف هنا عند النقاط التالية:

١ - انتهاك الطمأنينة والاستقرار.

٢ - انتهاك البلاغة التقليدية.

٣ - انتهاك الجماليات التقليدية والتأسيس لجمالية القبح في الشعرية العربية.

٤ - انتهاك الحدود الأجناسية والتأسيس لولادة جنس شعري جديد.

أولاً: انتهاك الطمأنينة والاستقرار:

تستهدفُ شاعريةُ الماغوط تحريرَ الشعر من عبودية الشكل في عصر متقلّب مضطرب، وقد أدّت بدائيته وعَفْوِيَّتُهُ دوراً في خلق قصيدة النثر للتعبير

عن الحالات المتلاحقة التي كان يعيش فيها والتي لم تتركْ له مجالاً للتنفّس بغير الشعر، واستطاعت موهبتُه أن تنجوَ من حضانة التراث وزجره التربويّ، فنجا من التحجّر والجمود كما ذهبت إلى ذلك سنية صالح [٥] ، وكان هذا التحرّرُ مسوّغاً لأن يقول الماغوط ما لا يمكن أن يُقالَ موزوناً مقفًّى، فالماغوط كاتبٌ وشاعرٌ غيرُ مدجَّن، وهو ينتهكُ في كلِّ ما كتبه حتى اليوم عالمَ الطمأنينةِ والاستقرار، وهو يرفضُ أن يكونَ موظّفاً يرتدي قناعاً سميكاً ويأكل ممّا لا يحبّ، وهو الشاعرُ الخارجُ على عصا الطاعة والملاحقُ أبداً، وهو الفارُّ من قبضةِ المألوف بفضائحهِ التي لا تنتهي، وهو الشاعرُ الصريحُ الذي ينتهكُ الحدودَ بينَ المكبوتِ والمنطوق، ولا يَحْسَبُ أيَّ حسابٍ لمقصلةٍ أو شريعةٍ أو قانون، وكأنّه الخارجُ أبداً على أعراف الجماعة ومقدّساتها في كلِّ شيء، وقد شبّهتْه سنية صالح ببودلير أورامبو في انتهاك القبول والطاعة والرضا، وهو الذي يعيش في عالم شبيه بالسجن [٦] ، ومن هنا فإنّ الرفض كان ينمو ويتعاظم في نفسية الماغوط بقدر ما كانتِ المساحةُ تضيقُ على أنفاسه وبقدرِ ما كان الزمنُ يتقدّمُ به، وهو يعبّر عن ذلك في أعماله الأخيرة، ومنها قصيدتُه "لعق المبرد"، وفيها يقول:

أسيرُ بِسُرْعةِ ألفِ عُقْدَةٍ نفسيَّةٍ في السّاعة، /في أيِّ اتجاهٍ،/ ونحوَ أيِّ هدف..

ولذلك، فأيَّةُ زَنْزَانَةٍ بعد الآن /سوف تتّسعُ لقيودي، وحركة ذراعيّ ؟

وأيُّ قاضٍ،أو حاكمٍ عِرْفيّ،أو نائبٍ عام/سيتحمّلُ سلاطةَ لساني/والرَّذَاذَ المتطايرَ من شفتيّ؟

وأيُّ حرسٍ،أو حِرابٍ أو حجارةِ رَجْمٍ /ستقفُ في وجهِ قصائدي المجنونةِ /وهي تخرجُ إلى النّاس / عاريةَ الصَّدْرِ والْعَجْزِ /منبوشةَ الحروفِ والعناوينِ والفواصلِ /مثلَ خولةَ والخنساء؟ [٧]

وكان للوطن صورة مثالية مكبّرة عن صورة الأمّ في مخيّلة الماغوط،

فهو الذي ينشأ ويترعرع في أفيائه المواطن، فيأكل من ثماره، ويشرب من ينابيعه الصافية، وينهض الوطن بعبقريات أفراده، فيرعى الشعر والشعراء، ويقدّمهم على سواهم، ويحقّق لهم طموحاتهم الثقافية والاجتماعية والسياسية، وتكون العلاقة بين الوطن والمواطن جدلية، فبقدر ما يعطي المواطن يأخذ، وبقدر ما يُحِبّ يُحَبّ، ولكنّ الواقع خيَّب آمال الماغوط، فإذا الوطن يهيّئ له الرصاص والمشانق أو التهجِير على الأقلّ، ولذلك هو يصرّح في غير قصيدة أنّ الوطنَ غدا مقبرةً للشرفاء والمناضلين وأصحاب العطاءات، وأنّ مصير هؤلاء واحدٌ، وهو التهجيرُ أو القتل:

الطائرُ الذي يُغنّي يُزَجُّ في المطابخ /السَّاقيةُ التي تضحكُ بغزاره/ يُربَّى فيها الدودُ

تتكاثرُ فيها الجراثيمُ /كان الدودُ يغمرُ المستنقعات والمدارس/ خيطانٌ رفيعةٌ من التراب والدّم

تتسلَّقُ منصّاتِ العبودية المستديرة / تأكلُ الشّايَ وربطاتِ العنق، وحديدَ المزاليج

من كلِّ مكانٍ الدودُ ينهمرُ ويتلوّى كالعجين/القمحُ ميّتٌ بين الجبال/وفي التوابيت المستعملةِ كثيراً في المواخير وساحاتِ الإعدام /يعبِّئُونَ شحنه من الأظافر المضيئة إلى الشرق (٨).

والإنسان محكومٌ عليه بأنْ يكون سيزيفاً قبل ولادته في هذه البلاد، ولذلك كان وجود الإنسان عبئاً ثقيلاً عليه منذ حبل السُّرَّة إلى المشنقة، أو هذا هو تاريخُه وقدرُهُ:

آهٍ يا حبيبتي /عبثاً أستردُّ شجاعتي وبأسي /المأساة ليست هنا

في السّوط أو المكتب أوصفّارات الإنذار /إنّها هناك /في المهدِ..في الرَّحِمِ

فأنا قطعاً /ما كنت مربوطاً إلى رَحِمي بحبل سُرَّه /بل بحبل مشنقة (٩)

وهو يُعيد هذا المشهد في كثير من قصائده، ومنها ما يقوله في قصيدته "الخوف":

أتوسَّلُ إليكِ أن تُسرعي يا أمِّي /وأن تُعرِّجي في طريقِك /على الحصّادين ومضاربِ البدو وتسأليهم عن "حجابٍ" جلدي /عن "عشبةٍ" ما /تَقيني هذا الخوف /

أدخلُ إلى المرحاض وأوراقي الثبوتيةُ بيدي /أخرجُ من المقهى وأنا أتلفَّتُ يَمْنَةً ويَسْرَةً حتى البرعمُ الصغيرُ / يتلفَتُ يَمْنَةً ويَسْرَةً قبل أن يتفتَّح(١٠)

الخوف في كل مكان وهو يحاصر الإنسان والكائنات الأخرى من الجهات الست ومعاناة الشاعر الحقيقي مزدوجة ومركبة في هذا العالم، فهو راء وقلمه ينقل ما تراه بصيرته، ولذلك كان هذا القلم صديقاً وعدواً في آن معاً، حبيباً وخائناً، وهو الحبيب الذي يشي به إلى أصحاب الأمر والنهي، ففي "رسالة إلى القرية " يخاطب الشاعر أباه :

هذا القلم سيوردني حتفي / لم يترك سجناً إلا وقادني إليه / ولا رصيفاً إلا ومرغني عليه وأنا أتبعه كالمأخوذ / كالسائر في حلمه (١١)

إذا كان الخوف على هذه الصورة فإن الكتابة عنه قد تودي بصاحبها إلى التهلكة، لأن الكتابة الحقيقية كشف عن المخبأ والمستور، وليست حال الشعراء الحقيقيين ولا مستقبلهم بأفضل من حال الماغوط ومستقبله، فكل الذين أصيبوا بداء الكتابة والتعبير عن التجارب الحقيقية محكوم عليهم بأن يعيشوا غرباء في هذا الوطن الذي يقتل مبدعيه، والسياب واحد من هؤلاء المبدعين الذين خافوا من الموت، وظلوا يتمسكون بالحياة إلى آخر لحظة من حياتهم، فقد ظل هذا الشاعر يتنقَّل من مشفى إلى آخر يبحث عن شفاء أو معجزة كمعجزة النبي أيوب، مع أن الموت رحمة له من الحياة التي كان يعيشها على الصعيد الشخصي والصعيد الجمعي، ولذلك يقدم له الماغوط النصيحة التالية بعد وفاته :

تشبَّث بموتك أيها المغفل / دافع عنه بالحجارة والأسنان والمخالب

فما الذي تريد أن تراه ؟ / كتبك تباع على الأرصفه / وعكازك أصبح بيد الوطن

أيها التعس في حياته وفي موته / قبرك البطيء كالسلحفاة

لن يبلغ الجنة أبداً / الجنة للعدائين وراكبي الدراجات (١٢)

إن انتهاك عالم الطمأنينة والاستقرار لا يكون إلا بالرفض لما هو قائم على الظلم والطغيان، وإذا كانت ذات الشاعر أكبر حجماً ومساحة من الذوات الأخرى في كل زمان ومكان فإن حجم الظلم الذي يقع عليها أكبر من حجم الظلم الذي يقع على سواها، وبخاصة إذا كانت هذه الذات حساسة وتؤمن في دخيلة نفسها بتفوقها على الآخر، وهي تصرح بذلك علناً،كما هي الحالة عند المتنبي، أو إذا كانت هذه الذات حسّاسة وتجاهر بوقوفها ضدَّ الظلم فعلاً وقولاً، كما هي الحالة عند الماغوط، فتتعرض حينذاك للبطش والتجويع وكم الأفواه والسجون، وقد يصل الأمر إلى التهجير أو القتل، ولذلك لا حل لمشكلات أمثال هذا الشاعر في مثل هذه المجتمعات، فالمساحة المخصصة للقول أضيق من أن تتسع لعباراته :

أنا متسول / ها أنا أشحذ أسناني على الأرصفه / وألحق المارة من شارع إلى شارع

أنا بطل.. أين شعبي ؟ / أنا خائن.. أين مشنقتي ؟ / أنا حذاء.. أين طريقي ؟ (١٣)

ولذلك فإن الحلول إزاء الشاعر واحدة أو متشابهة :

أما أنا / فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق.. / لأعود كما كنت، / حاجباً قديماً على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان / تؤكد أنني لن أموت / إلا جائعاً أو سجيناً (١٤)

وهناك مساحة من الكراهية للظلم والثورة على الاستبداد في قصيدته "الغجري المعلب"، وهو شبيه إلى حد بعيد بلوركا أو تشي غيفارا أو سواهما من أبطال الحرية في التاريخ، وفيها يقول :

أنظر خلسة إلى الشرفات العاليه / إلى الأماكن التي ستبلغها أظافري وأسناني / في الثورات المقبله

فأنا لم أجع صدفة / ولم أتشرد ترفاً أو اعتباطاً / "ما من سنبلة في التاريخ / إلا وعليها قطرة من لعابي"

أعرف أن مستقبلي ظلام / وأنيابي شموع / أعرف أن حد الرغيف / سيغدو بصلابة الخنجر

وأن نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم / بأشرعته الدامية / وفرائصه الغبراء

فأنا نبي لا ينقصني إلا اللحية والعكاز والصحراء [١٥]

ويقول في نهاية القصيدة :

في دمي رقصة الفالس / وفي عظامي عويل كربلاء / وما من قوة في العالم / ترغمني على محبة ما لا أحب وكراهية ما لا أكره / ما دام هناك / تبغ وثقاب وشوارع.. [١٦]

والشاعر أو الراوي ينتظر منذ سنوات تباشير الثورة بعد أن يبست الشفاه، كما ينتظر المزارع هطل الأمطار بعد سنوات من القحط والجفاف، أو كما ينتظر العاشق حبيبته في أول موعد بينهما :

مذ كانت رائحة الخبز / شهية كالورد / كرائحة الأوطان على ثياب المسافرين

وأنا أسرح شعري كل صباح / وأرتدي أجمل ثيابي / وأهرع كالعاشق في موعده الأول

لانتظارها / لانتظار الثورة التي يبست / قدماي بانتظارها [١٧]

والوطن الذي كان أرضاً مقدسة عند الإنسان العربي منذ الوقوف على الطلل عند الجاهليين إلى الحنين إلى الديار عند المهجريين صار أرض الجحيم عند الماغوط، فلا نسمة حرية فيه، وهو مسكون بالسعال الجارح والسل القاتل والدخان الذي يعمي الأبصار والبصائر والظلام الدامس والسجون والقبور، ولذلك يرسل الماغوط هذه الرسالة الشعرية يستنجد بوالده لينقذه من هذا الجحيم بالسفر إلى بلاد أخرى :

منذ مدة طويلة لم أر نجمة تضيء/ ولا يمامة تصدح شقراء في الوادي/لم أعد أشرب الشاي قرب المعصره

وعصافير الجبال العذراء، / ترنو إلى حبيبتي ليلى / وتشتهي ثغرها العميق كالبحر

لم أعد أجلس القرفصاء في الأزقة / حيث التسكع / والغرام اليائس أمام العتبات

فارسل لي قرميدة حمراء من سطوحنا / وخصلة شعر من أمي / التي تطبخ لك الحساء في ضوء القمر

حيث الصهيل الحزين / وأعراس الفجر في ليالي الحصاد / بع أقراط أختي الصغيرة

وارسل لي نقوداً يا أبي / لأشتري محبرة / وفتاة ألهث في حضنها كالطفل

لأحدثك عن الهجير والتثاؤب وأفخاذ النساء / عن المياه الراكدة كالبول وراء الجدران

والنهود التي يؤكل شهدها في الظلام / فأنا اسهر كثيراً يا أبي / أنا لا أنام..

حياتي، سواد وعبودية وانتظار. / فاعطني طفولتي.. / وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

وصندلي المعلق في عريشة العنب، / لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري / لأسافر يا أبي [١٨].

أما البلاد التي يحلم الشاعر بالسفر إليها فهي أوربة، وهو يعيد هذا الحلم في غير قصيدة من قصائده، ولا يذكر دولة محددة من دول هذه القارة، وإنما يدرك القارئ أنه يريد الخلاص من الجحيم إلى أي مكان من العالم، وكأن هذه القارة كانت حلماً مشتركاً لأبناء ذلك الجيل، ثم كان الحصار الذي يعيشه الإنسان ضمن وطنه عاملاً من عوامل هذه الهجرة :

وحلمت مرة بالبحر / وفي الصباح / كان فراشي مليئاً بالأصداف وزعانف السمك

ولكن عندما حلمت بالحرية / كانت الحراب / تطوق عنقي كهالة الصباح

فلن تجدوني بعد الآن / في المرافئ أو بين القطارات / ستجدونني هناك.. في المكتبات العامة

نائماً على خرائط أوروبا / نوم اليتيم على الرصيف / حيث فمي يلامس أكثر من نهر

ودموعي تسيل من قارة إلى قاره.. [١٩].

وتتكرر في قصائده صورة البدوي الذي يرفض أن يعيش ذليلاً في أرض الجحيم، وهو يتوق إلى أن يجد له مكاناً في بلاد الحرية وأرض الأحلام أوروبة، وهو لا يهاجر إليها بصفته مغامراً يجوب الآفاق حباً بالمعرفة واشتياقاً لاكتشاف المجهولات، ولكنه يهاجر إليها مطارداً كفأر خسيس أو بدوي يحمل على ظهره تاريخ هزائمه :

يا أرصفة أوروبا الرائعه / أيتها الحجارة الممددة منذ آلاف السنين / تحت المعاطف ورؤوس المظلات ؟

أما من وكر صغير / لبدوي من الشرق ؟ / يحمل تاريخه فوق ظهره كالحطاب ؟ (٢٠)

وهناك على تلك الأرصفة التاريخية سينعم بالدفء والحرية، وينتقل من مدينة إلى أخرى دون أن يحاسب على ذلك، ولكنه لن ينسى تاريخه الذي يحمله في حقائبه :

تحت مطر الربيع الحار / أنتقل من مدينة إلى مدينة / وحقائبي مليئة بالجراح والهزائم (٢١).

إن هذا الشاعر الراوي المغامر الذي يتوق إلى الحرية هو الذي يحلم كالأطفال بأن يكون له عالمه الخاص به، وهو الذي يحلم بسمكة صغيرة ليصنع منها حورية يعيش معها في أعماق البحار بعيداً عن المنغصات والظلم:

سأشق طرقات واسعة للتسكع / وأزرع جوانبها / بالأشجار والمقاعد الفارغه

سأبحث عن سمكة صغيره / بعينين عسليتين / أبحث عن أثدائها بأصابعي

وأعقد قراني عليها / تحت وهج القمر ونيران المذابح

سأصنع لها شعراً طويلاً من شرايين المياه / وصدراً ناهداً / من عيون البحارة القدامى

أكتب لها الأشعار / وأتجول معها في أعماق البحر الخلاب / كما يتجول العاشقان في الأسواق (٢٢)

ثانياً : انتهاك البلاغة التقليدية :

ما دامت البلاغة التقليدية قد جاءت لتكون قناعاً للمكبوت أو زخرفة لإخفاء وجه الواقع المريض فإن الماغوط يحملها تبعات التزييف والمجاملة

والمحايدة، ومن هنا كان هذا الشاعر حرباً على تلك البلاغة التي تمثل وجهاً من وجوه السلطة وقانوناً من القوانين التي يقدسها المجتمع، ولذلك جاء الماغوط، وهو لا يتقصد أن يكون الآخر أو التراث، ولا يترسم خطا الإيقاعات القديمة من إيقاع جرسي أو إيقاع جناسي أو إيقاع زخرفي، ولا يتقصد أن يكون الآخر في انتقاء المفردات الشعرية الجميلة أو في إيقاع الصور البيانية أو البديعية، وهو ينتهك وجوه الشبه التي تقارب بين طرفي التشبيه إرضاء للمتلقي، فما هذه المقاربة سوى صورة من صور الشاعر المهذب المطيع، وهو لا يتقصد أن يقدم بلاغة بديلة بقدر ما يترك نفسه على سجيتها للتعبير عن تجاربه وإحساساته ورؤاه، وهو يكتب شعراً ويتقصد القصيدة حتى لو كانت خلاسية، بل هو يتقصد أن تكون خلاسية بلا نسب عريق (٢٣) .

ومن أهم تجليات انتهاك البلاغة التقليدية في شعر الماغوط كتابة القصيدة خارج الوزن والقافية، فقد ظل الشعر العربي مشغولاً بالوزن والقافية أو الوزن دون القافية إلى أن جاء الريحاني في "هتاف الأودية "، فكتب الشعر المنثور، ولكن شعره ظل جسداً بارداً بلا دماء، واستطاع جبران بأسلوبه المتوهج أن يصنع من النثر لغة متوهجة بالشعرية، ولكنه لم يسم نثره شعراً كما فعل الماغوط فيما بعد حين حاول الخروج على شعرية الشطرين وشعرية التفعيلة بحثاً عن الحرية في سياقات شعرية مختلفة غير سياقات الوزن والقافية.

وحاول الماغوط انتهاك البلاغة التقليدية واللغة المهذبة المألوفة من خلال الكلمات الهامشية أو العاطلة عن العمل، وهي مفردات الطبقات المحرومة سياسياً واجتماعياً، فانتهك فخامة اللغة التي ظلت كلاسيكية حتى في كتابات جبران، واستخدم ألفاظاً لم تستخدم من قبل، وهي أساس في قصائده، ومنها السعال الجارح والسل والدخان والشفاه العمياء والمياه الراكدة والبول والفأر الخسيس والدود وأمثالها، وهي مفردات جارحة للآداب، ولا نجدها في

الشعر بهذا التركيز والكثافة والتوظيف، ويدل استخدامها على رفض شديد للواقع اللغوي، وكأن الماغوط ينتمي إلى عالم بودلير، وبخاصة في قصيدته " الجيفة "، أو هو يؤسس لجمالية القبح في الشعر العربي المعاصر، ثم إنه يؤكد شعرياً أن كلماته تنتمي إلى الحياة، كما هي الحال عند كلمات جبران العاصفة في مقاله الشهير " لكم لغتكم ولي لغتي "، فيقول :

ولكنني لا أستطيع أن أتنهد بحريه / أن أرفرف بك فوق الظلام والحرير

إنهم يكرهونني يا حبيبه / ويتسربون إلى قلبي كالأظافر / عندما أريد أن أسهر مع قصائدي في الحانه

يريدونني أن أُشْهرَ الكلمة / أمام الليل والجباه السوداء / أن أجلد حروفي بالقمل والغبار والجرحى

إنني لا أستطيع يا حبيبه / وفؤادي ينبض بالعيون الشهل / والسهرات الطويلة قرب البحر

أن أبني لهم امبراطورية ترشح بالسعال والمشانق / أنا طائر من الريف

الكلمة عندي إوزة بيضاء / والأغنية بستان من الفستق الأخضر (٢٤)

ومن تجلياته انتهاك الأسلوب الخطابي والبلاغة المنبرية " eloquence de la tribune "، فهي بلاغة تدغدغ الحس العام من خلال قضية ذات مرحلة محددة أو من خلال إثارة مغلّفة، كالدعوة إلى تحرير المرأة أو ما شابه ذلك مما يسترضي به الشاعر جمهوره ويحاول شده إلى شعره من خلال قضية خارجة عن الشعر، وهذا لا يعني أبداً أن شعر الماغوط لا يرتكن إلى قضية من أهم قضايا الإنسان المعاصر، وهي الحرية، ولكنه لم يستخدمها تقرباً من الجمهور أو طمعاً لاصطياده، فشعر الماغوط نزيف داخلي خالص، وهو همس وصلاة ودعاء وغضب وحاجة إلى البوح والولادة كالشعر المهجري في الحنين إلى الأهل والأم والحبيبة والذكريات والديار، وقد ظل الماغوط

يحن إلى الخروج من كهوف العبودية والظلم إلى فضاءات الحرية والمستقبل، ويمكننا هنا أن نتوقف عند الهمس والصلاة والدعاء في قصيدته " سياف الزهور "، وهي مكتوبة عن احتضار سنية صالح وموتها :

هذه مشيئة الله / ولكن ابق لي على هذه المرأة الحطام / ونحن أطفالها القصَّر الفقراء / سنهدي لعبنا وأقراطنا وثيابنا الجديدة / لملائكتك الصغار، / ونظل عراة إلى الأبد..

ولكن أبق لنا عليها، / لبضعة شهور / لبضعة أيام فقط، / نتناوب السهر عليها وتجفيف العرق المتدفق على جبينها / فهي ظلنا الوحيد في هذه الصحراء / نجمنا الوحيد في هذه الظلمات / جدارنا المتبقي في هذا الخراب / ثم إنها لم تأخذ من تراب الوطن / أكثر مما يأخذه القدم من الحذاء [٢٥] .

ومن ذلك أيضاً انتهاك التصنع والصنعة والتصنيع في الكتابة الشعرية والميل إلى السيولة والتدفق والصدق والصور الجديدة المتوهجة بالحياة:

يا قلبي الجريح الخائن / أنا مزمار الشتاء البارد / ووردة العار الكبيره / تحت ورق السنديان الحزين وقفت أدخن في الظلام / وفي أظافري تبكي نواقيس الغبار / كنت أتدفق وأتلوى كحبل من الثريات المضيئة الجائعه / وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر / ذلك الطفل الأزرق الجبان مستعداً لارتكاب جريمة قتل / كي أرى أهلي جميعاً وأتحسسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحده / في شوارع دمشق الحبيبه [٢٦]

ومن تجليات انتهاك البلاغة التقليدية في شعر الماغوط انتهاك وجه الشبه في البلاغة، فقد كان هذا الوجه يقارب بين طرفي التشبيه والمستعار والمستعار له، ولكن الصور في البلاغة الماغوطية هي صور الموقف واللحظات النفسية والمناخ الشعري، فتباعدت أطراف التشبيه والاستعارة إلى أقصى الحدود لتفسح المجال إزاء الصورة الجديدة، للتعبير بحرية تامة عما يعتلج في النفس، أو هو يشد استعاراته وتشابيهه إلى أقصى درجات المبالغة

الفاضحة بقصد التهكم من الصناعة البلاغية التي تربى عليها الشعراء، ولنتأمل في هذه الصور التي اخترناها من قصائده :

وأجلس وحيداً مع الليل والسعال الخافت داخل الأكواخ / مع سحابة من النرجس البري

تنفض دموعها في سلال العشب المتهادية على النهر / هدية لباعة الكستناء

والعاطلين عن العمل على جسر فكتوريا [٢٧] .

سأترك الجوع يتراكم بين أسناني / كما يتراكم الثلج على أجنحة العصافير / لأجل العيون الغريبة

والنجوم المهترئة كأصابع القدم [٢٨]

سأجعل الهموم تتراكم على شفتي / كما يتراكم الجليد على أفواه المغارات الأثرية

أترك غبار المكانس والقطارات / يملأ أذني / وألتف حول قصائدي كالذيل

لا أريد أن أسمع شيئاً / لا المطر ولا الموسيقا / لا صوت الضحية ولا صوت الجلاد

لن أسمع إلا طقطقة القصائد في جيوبي / وارتطام الحقائب على ظهري من مكان إلى مكان [٢٩] .

أيها الحارس العجوز يا جدي / أعطني كلبك السلوقي لأتعقب حزني

أعرني مصباحك الكهربائي / لأبحث عن وطني [٣٠]

فالملاحظ أن وظائف الصور تبادلية بين الحسي والمجرد (الجوع يتراكم - الهموم تتراكم.. الخ)، وهي صور ذات بنية سريالية تباعد بين أطرافها، وتنتهك وجه الشبه في البلاغة التقليدية، ولنتأمل في طبيعة هذه

الصور العنقودية السريالية المتلاحقة التي لا تقوم على أي علاقة منطقية بين أطرافها :

أيها الطفل / أيها القاتل / أسناني أحنتها الريح / من غرفتي النتنه / من بين جذور القمح وأظافر الموتى / أخاطبك أيها القاتل / على لساني خمسة عصافير / من الدهن والمطر / نواة غابة تغطيها الثلوج

بين أسناني خمس سفن من الدموع / وغزال يتأبط صحراءه كالتلميذ[٣١].

ثالثاً: انتهاك الجماليات التقليدية والتأسيس لجمالية القبح في الشعرية العربية :

علينا أن نذكر هنا أن الفلاسفة لم يقولوا منذ فجر الفلسفة : إن القباحة نقيض الجمال، وإنما نقيضه هو غير الجميل،والقباحة في الفنون منذ أن كانت الفنون، لأن الفن الراقي ذو طبيعة تناقضية، كالتراجيديا والكوميديا، والخير والشر، والسعادة والشقاوة، ولو لم يقم أوديب بقتل والده والزواج من أمه لما احتوت تراجيديا " أوديب ملكاً " على المتعة الفنية التي هي عليها، ولو لم تكن شخصية ياغو في مسرحية عطيل لما تسنى لشكسبير أن يصنع تراجيديا عالمية خالدة، وقد استطاع ألفريد دي موسيه أن يصنع من ألم الشاعر شعراً رومانسياً خالداً في " الليالي "، ولذلك فإن القبيح ليس ضد الجميل، وإنما هو نوع من أنواعه، وهو عنصر لازم من عناصر الفن، ومن هنا يرى أحد الفلاسفة المعاصرين أن " العمل الفني الذي يكون فاشلاً فحسب قد يقال عنه إنه غير جميل، لكن لا يقال عنه: إنه قبيح" [٣٢] ، ويؤكد هذا الفيلسوف ما ذهب إليه، ليقول: "ولا يمكن لنا أن ننكر أن الانطباع بالقبح هو نفسه انطباع استاطيقي. والسمة الوحيدة الجديدة في نظريتنا هي تأكيد أن القبيح يؤدي إلى انطباع استاطيقي يمكن أن يكون ممتعاً بدلاً من الانطباع المؤلم الذي نفترضه عادة " [٣٣] .

وجماليات الشعرية عند الماغوط ذات منحى مختلف كل الاختلاف عن جماليات الشعرية العربية الكلاسيكية فتلك إلى حد ما جماليات الشعر الأرستقراطي التي لا تصدم أفق القارئ الذي اعتاد عليها بدءاً من الكلمة المصطفاة بعناية بالغة إلى التركيب المتين والإيقاع الرتيب المألوف إلى جماليات المديح والفخر والأبهة والملحمية وجماليات البطل الأسطوري أو التراجيدي والزخارف والشعر الذي يلبي حاجات أولي الأمر والنهي، ولكن شعرية الماغوط هي شعرية الرفض والثورة، وهي شعرية التسكع والتشرد لشاعر منبوذ تطارده العشيرة في كل مكان يحط فيه وتطلب رأسه، وهو الأقرب إلى الشعراء الصعاليك الخارجين عن القانون من جهة الرفض، ولكنهم انصاعوا لجماليات الشعرية الجاهلية، في حين خرج الماغوط خروجاً كلياً في موضوعاته وجمالياته على طاعة القبيلة، وأخذ يبحث عن جماليات جديدة في تجربته ورؤاه، ومنها جماليات البساطة، وجماليات التسكع والتشرد، وفي مقدمتها جماليات القبح.

ولا يعني ما تقدم أن الماغوط بريء كل البراءة من الأحلام الأرستقراطية، فأي شاعر لا بد من أن يكون حالماً، والحلم والشعر توءم لرحم واحدة، ولكن الحياة هي التي تباعد دائماً بين الشاعر وتحقيق أحلامه، وهذا أحد أحلام الماغوط الشهريارية :

أنا سيد الأحلام / وزعيم الأرائك الفارغه / أحلم بأصدقاء من الوحل / بأمطار من النار

بجبل هائل من النار فوق ظهري / تجلس على سفوحه كل نساء الشرق الجميلات

ذوات الآباط الحليقه / والغدائر الممزوجة بالعطر والتوابل / أحلم بامرأة صغيرة كالإصبع

هناك في البراري القرمزيه / حيث الأزهار ميته / والعصافير تلمع كالأظافر على الأشجار [٣٤]

ويتوق الشاعر بطبعه إلى الجمال الهيليني الأرستقراطي، وهو يبحث عنه في الصور البعيدة المنال، فإذا ما استطاع الوصول كان حافزاً له للإصرار والمتابعة مهما يكلف ذلك من ثمن، أو يتراجع عنه مقهوراً منهزماً، ومن ذلك ما جاء في قصيدته " أغنية لباب توما " :

أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسه / أو صليباً من الذهب على صدر عذراء، تقلي السمك لحبيبها العائد من المقهى / وفي عينيها الجميلتين / ترفرف حمامتان من بنفسج

أشتهي أن أقبل طفلاً صغيراً في باب توما / ومن شفتيه الورديتين، تتبعث رائحة الثدي الذي أرضعه، / فأنا ما زلت وحيداً وقاسياً / أنا غريب يا أمي [٣٥].

ولما كانت الحياة تقف إزاء تحقيق أحلام الشعراء الحقيقيين، لأن أحلام الشاعر الحقيقي لا حدود لها، فإن هذا الشاعر لا يتقبل الحياة بأي صورة من صورها، وأمثلة ذلك كثيرة في تاريخ الشعر، ومنها المتنبي.. بودلير.. رامبو، ومن هنا تكون الثورة على الحياة وقوانينها وجمالياتها، ولذلك فإن الحياة التي حرمت الماغوط من تحقيق أحلامه هي التي تلقت منه السهام حين راح ينتهك أساسيات الجمالية التقليدية، وقد تجلى ذلك في استخدامه للمفردات القبيحة التي كانت محرومة من الشعر والشعرية، فأدخلها بقوة في سياق قصيدته، فامتلأت قصائده بمفردات الملاريا والذباب والسعال وأعقاب السجائر والسرطان والدود والبهائم والجرب والجثث والجراد والقمل والجيف والوحل والجراثيم والمزابل إلى غير ذلك من هذه الألفاظ، وقد استطاع الماغوط بشاعريته المتوهجة أن يجعل منها ألفاظاً تتلألأ في بنية القصيدة للتعبير عن المناخ الشعري في السياق.

ولم يقف الماغوط في جمالية القبح عند حدود استخدام المفردات القبيحة، ولكنه تجاوز ذلك إلى انتهاك حدود العالم الأمثل في موضوعاته، ليتحدث عن صورة البغي الفاضلة التي انتهكت بجسدها التشريعات المتعارف

عليها في قصيدته "في المبغى"، ويدين - كما دان الشعراء الرومانسيون الفرنسيون والعرب من قبل (٣٦) - الطبقات الأرستقراطية التي تسبب الجوع والإثم والبغاء، وترتكب الفواحش تحت مظلة القوانين التي تصنعها لتحميها، في حين يتحمل تبعة ذلك كله الفقراء والضعفاء وفي مقدمتهم المرأة :

أحب التسكع والثياب الجميله / ويدي تتلمس عنق المرأة البارده / وبين أهدابها العمياء

ألمح دموعاً قديمة تذكرني بالمطر / والعصافير الميتة في الربيع / كنت أرى قارة من الصخر

تشهق بالألم والحرير / والأذرع الهائجة في الشوارع

فأنتم يا ذوي الأحذية اللامعه / والسّلاميات المحشوة بالإثم والخواتم

ماذا تعرفون عن ماري الصغيرة الحلوه / ذات الوجه الضاحك كقمر من الياسمين !؟

ماذا تعرفون عن لحمها الذي يتجشأ العطر والأصابع / حيث الشفاه المقرورة الخائفه

تنهمر عليها كالجراد / وهي ترنو إلى الطرقات الحالكه / بعد منتصف الليل

والنوافذ المفروشة بالزجاج والدم / قابعة كالحثالة في أحشاء الشرق / تأكل وتنام

وتموت قبلة إثر قبله / تحلم بملاءة سوداء / ونزهة في شارع طويل / ممتلئ بالضجة والدفاتر والأطفال

وثغرها الطافح بالسأم / يكدح طيلة الليل لتأكل ماري (٣٧)

رابعاً : انتهاك الحدود الأجناسية والتأسيس لولادة جنس شعري جديد:

إن نظرية القوانين والحدود التي وضعها النقاد بين الأجناس الأدبية ودعوا الأدباء إلى التزامها قديمة منذ أرسطو في كتابه " فن الشعر " الذي

وضع قوانين للتراجيديا وأخرى للملحمة، وعد عمله هذا دستوراً لمن جاء بعده من الكلاسيكيين الذين ساروا على نهجه، وعدّوا هذه القوانين أساساً للتقويم الأدبي، ولكن الأدب الحي لا يعترف بالقوانين، ولا يتقيد بها، ويرفض نقاء السلالات الأدبية، فكانت ثورة المدارس الأدبية على هذه القوانين كبيرة، وبخاصة في الرومانسية، فانفتحت الحدود بين الأجناس، وامتزج القبيح بالجميل والهزلي بالجدي، وولدت أجناس من رحم أجناس، ولذلك صارت الأعمال الأدبية التي تحافظ محافظة كلية على الحدود القائمة بين الأجناس تقليدية، وهذا ما ذهب إليه أحد الدارسين حين قال / "بمجرد أن يوجد تحول أجناسي، يلاحظ في التصنيف إما بداية جنس جديد، وإما نص لا أجناسي، من هنا جاءت النظرية القائلة بأن النصوص العظيمة لا تكون أجناسية أبداً"[٣٨] ، ولذلك تفرعت القصيدة العربية المعاصرة إلى أجناس جديدة، منها القصيدة السردية والقصيدة الحوارية وقصيدة المونولوغ الدرامي (القناع) والقصيدة الدرامية [٣٩].

وقصيدة الماغوط مفتوحة على الأجناسية، فالشاعر ينتهك لغة النثر ليصنع منها بالقوة لغة شعرية، وهذا سمو بلغة النثر إلى حدود قصوى، وقد حاول كثير من كتاب النثر في العربية الوصول إلى نثر فني راق، وفي طليعتهم الجاحظ صاحب اللغة الإيقاعية وبديع الزمان الهمذاني صاحب اللغة الأنيقة الرشيقة وأبو حيان التوحيدي الذي سار على نهج أستاذه الجاحظ، كانت اللغة ساطعة وإيقاعية وموظفة عند الجاحظ والهمذاني والتوحيدي، ولكن هؤلاء وأمثالهم لم يقصدوا شعرية النثر أو كتابة الشعر بالنثر، في حين قصد الماغوط ذلك، ووسم كلاً من مجموعاته بكلمة "شعر"، وصدرت أعماله عن دار العودة تحت عنوان "ديوان محمد الماغوط"، وهكذا أدخل الماغوط إلى حرم الشعرية العربية قصيدة مختلفة هي قصيدة النثر أو كتابة الشعر بالنثر، وهذه أولى علامات الانتهاك الأجناسي التي أسس لها هذا الشاعر وأرسى كتابتها.

والعلامة الثانية في الانتهاك الأجناسي توظيف المستوى السردي في بنية قصيدة النثر، فأخذ المستوى السردي والمستوى الشاعري يتعانقان ضمن بنية القصيدة، ولكن الوظيفة السردية متممة للوظيفة الشاعرية المهيمنة، وكأن شاعرية السرد غير مقصودة لذاتها، وإنما هي تعويض عن الوزن واستتبات القصيدة شاعريتها عبر جماليات جديدة، وينبغي ألا يغيب عن البال أن المستوى السردي تقانة شعرية منذ أن كانت الملحمة، وهو نمط من أنماط التعبير يستخدم في الشعر والنثر، وليس مرادفاً للنثر، ولنتأمل في هذا المقطع من قصيدة "الرجل الميت" كيف يتداخل المستوى الشعري والمستوى السردي والمستوى الوصفي لبناء القصيدة :

بلا سيوف ولا أمهات / وقفنا تحت نور الكهرباء / نتثاءب ونبكي / ونقذف لفائفنا الطويلة باتجاه النجوم

نتحدث عن الحزن والشهوه / وخطوات الأسرى في عنق فيروز / وغيوم الوطن الجاحظه / تلتفت إلينا من الأعالي وتمضي [٤٠] .

ومن علامات المستوى السردي في القصيدة أن يكلف الشاعر سارداً أو راوياً ليتكلم عنه، وقد يكون هذا الراوي ذكراً، فيتحدث بضمير مفرد المتكلم (أنا)، ويتقاطع حينذاك صوته مع صوت الشاعر، كما هي الحالة في قصيدته "خيانة"، فالمتكلم فيها أحد الرواة، وهو خبير بما سيتحدث عنه، فيبدأ القصيدة بهذا المقطع السردي الخالص :

كان ينتظرني في العاشرة مساء / وعيناه تومضان كنبعين متجاورين / ذلك الرجل الغريب

وقد أتى مسرعاً في العربة الأخيره / من القطار الأخير / ليقذف لفائفه من الأدوار العليا

ويمد يده كالبندقية من النافذه [٤١] .

ويستمر السرد الشعري والراوي يصف ويتحدث عن شخصية أخرى

تمثل صديقاً له كما يدعي، ولكن هذا الصديق ينتمي إلى طبقة ميسورة الحال، وهو يعامل حبيبته معاملة قاسية، أو هو يغتصبها اغتصاباً، ويمتهن جسدها، ليتوصل في نهاية القصيدة إلى هذا المقطع الذي يتعانق فيه المونولوغ الداخلي والسرد :

"لقد نهبوها / لقد تركوا لي العطر.. الغضاريف / والستائر المضرجة بالدماء"

.. وأنا أجلس كالجرذ عند العتبه / أعد الغيوم وحلقات الدخان

لقد كان صديقي الوحيد / وطفلته الجميلة من صلبي (٤٢) .

وقد يكلف الشاعر أنثى لتتحمل عنه تبعة السرد، وتتحدث عن إحساساتها، فإذا المستوى الوصفي يتداخل والمستويين السردي والشعري، كما هي الحالة في قصيدته " الرجل المائل "، وليس هذا الرجل المائل الذي تتحدث عنه هذه الساردة سوى صورة من صور الشاعر التي تطالعنا في غير قصيدة من قصائد الماغوط :

منذ شهور وهو راقد بجوارنا / متلألئاً كالسيف تحت المياه / يكتب ويدخن ويبكي

ولا ينظر إلينا / ساعات طويلة وهو يغني / وهو يبكي فوق النفايا البربريه

يمسك المرآة بيديه / يشدها كجلدة الصدر / بحثاً عن الأيام الغابره

والفرسان الذين أخرجوا من أوكارهم / بأطراف الأحذيه

ثم يمد رأسه خارج النوافذ/ كأنه يحمل قرية صغيرة بين أسنانه (٤٣) .

ثم هي تصف صورة هذا الرجل الغريب المطارد المهزوم، وكأنه تشي غيفارا الباحث أبداً عن الحرية، ولما قررت هذه الأنثى أن تقتحم عليه عزلته وأن تهبه شفتيها وجسدها كان قد غادر في ليلة مطرية قاسية إلى مكان مجهول :

قرعت الباب بهدوء / وأسلمت عيني لوجه الحبيب / للسفن المبعثرة كالعلق على قدميه

فلم أجد غير الريح / والأوراق الممزقه / سريره فارغ / وثيابه مسلوخة عن الجدران

والمطر يضرب النوافذ كالجلاد / كان وسط الشارع يغيب

زافراً كأولئك الثوار المشبوهين / يتأبط ثيابه وكتبه ووطنه (٤٤) .

ولا تتوقف الأنثى الساردة في قصيدة "الرعب والجنس" عن وصف هذاالرجل الغريب الكاتب الحالم بالسفر أبداً، والذي يأتيها مرة بعد أخرى ليشبع نهمه من جسدها بعد أن يجوع وتتسخ ثيابه من الحبر والكتابة، وهو يشتاق إلى الرحيل بقدر ما يشتاق إلى جسدها، بل إن هاجس الرحيل يسرقه من بين ذراعيها :

الحياة مملة كالمطر بلا ماء / كالحرب بلا صراخ أو قتلى / فأضحك كثيراً / وأضمه بين ذراعي.. صغيراً صغيراً

أكاد أشربه كالنبيذ / ذلك الغريب الذي يصعد إلى صدري / كأنني سفينة أو قطار

وعندما ينهمر المطر في الشوارع / وتمتلئ الأزقة بالبؤس والأوحال / ينهض عن صدري

ويرفع كتفيه على شكل زورق.. ويمضي (٤٥)

ولا تقتصر انتهاكات الماغوط الأجناسية على توليد الشعري من السردي، وهذا ما نجده في معظم قصائده، ولكنها قد تتعدى ذلك إلى توليد الشعري من الحواري، ففي قصيدته "أمير من المطر، وحاشية من الغبار" قسمان حواريان، الأول بعنوان "الشبح الصغير"، وهو حوارية بين ملك وأحد مواطنيه حول بردى أو الشبح الصغير الراقد على الأرصفة، ومع أن هذا

المواطن يشرح لسيده ومولاه تاريخ بردى منذ أن كان طفلاً صغيراً يذهب إلى المدرسة ويسقي الزهور العطشى إلى أن غدا شيخاً يتجاذب النمل مسبحته ومنديله وخصلات شعره فإن الملك لا ينظر في هذا التاريخ إلا عن المخالفات التي قام بها هذا النهر (٤٦).

أما القسم الثاني فهو بعنوان "الشيخ الكبير"، وهو حوارية بين الملك والجدة العجوز حول الشبح الكبير أو مدينة دمشق التي تذكره بها، وبالرغم من أن هذا الملك يشن حملة قاسية على دمشق التي تتنكر لأبنائها كما تنكرت لهذا الملك فإنه يطلب من أعوانه أن يضربوها بالسياط، ويطردوها من الأبواب، ولكن بعد أن يسملوا عينيه حتى لا يرى دمشق هذه الحبيبة القديمة تعذب على هذه الصورة، ويقول :

سأظل مع القضايا الخاسرة حتى الموت / سأظل مع الأغصان الجرداء حتى تزهر

مع دمشق القديمة كملامحي / مع العتبات الرطبه / والسعال المصطنع قبل دخول الأبواب

كيف أهجرها / وقدماي منغرستان في أرصفتها / كنابين في لثة / كيف أنساها وقد تركت آثارها على جلدي وصفحاتي / كما يترك التبغ آثاره على الإصبعين :

كما يطل النسر على فراخه / كنت أطل على أرصفتها كل صباح / ما من حصاة في الطريق إلا وقذفتها بقدمي / ما من صنبور في حاراتها الضيقه / إلا وشربت منه بفمي

ما من حارس ليلي أو بائع صبار / في لياليها المقمره / إلا وسامرته وسامرني

ما من مزلاج في أبوابها العتيقه / إلا وداعبته بجبهتي وأصابعي

ولكن ما من باب مغلق / فتح ذات ليلة / وقال : أهلاً أيها الغريب

اضربوها بالسياط / اطردوها من الأبواب / والكتب والحانات والأعراس والمآتم

واغلقوا في وجهها كل أبواب العالم / لتظل وحيدة كالريح.. كالله / ولكن اسملوا عيني قبل أن تفعلوا ذلك / إنني احبها يا رجال / ولن أخونها ولو ذرفت الكسور الدورية للدموع (٤٧) .

* * *

وبعد، فإن شعرية الانتهاك عند الماغوط مضموناً وشكلاً وجماليات تشكل انتهاكاً للشعرية العربية المعاصرة، وتتحدى أفق المتلقي العربي، فالسائد مضمونياً وموضوعاتياً أن يلجأ الشاعر إلى تجميل عناصر الطبيعة، أو يبحث عن الجميل في الطبيعة لينقله إلى المتلقي طاقة من أزاهير، ولكنه بعد "أزاهير الشر" لبودلير و "فصل من الجحيم" لرامبو و "أفاعي الفردوس" لأبي شبكة و "حزن في ضوء القمر" و"غرفة بملايين الجدران" و "الفرح ليس مهنتي" و "سياف الزهور" للماغوط صار الشاعر يبحث عن القبيح في الطبيعة لينقله إلى المتلقي طاقة من أزاهير القبح، وصار الشعر ينبض بالحياة بعد أن كان يجامل الطبقة الأرستقراطية التي تبحث عن التهذيب والطمأنينة في أدب يخدم مصالحها، وكان الشاعر يسعى إلى إرضاء هذه الطبقة في قوالب إيقاعية تزيد الجمال الأرستقراطي جمالاً ضمن لغة محددة سلفاً، ولكن الماغوط ذهب إلى النثر ليصنع من إيقاعاته صوراً شعرية ولغة ومفردات في واحة من الجحيم.. جاء الماغوط ليقيم حرباً على الثقافة السائدة.. على اللغة التي استهلكت الأوزان التي ارتخت مفاصلها من فرط الاستعمال، ليستبدل قولاً بقول وشعراً بشعر، وليقدم للمتلقي العربي زاداً مختلفاً، وقد استطاع بما يمتلكه من شاعرية متوهجة أن يؤسس لشعرية مختلفة، هي شعرية الانتهاك.

ولا أدعي هنا بأن هذا الركام الذي جاء بعد الماغوط - حسب اطلاعي

المتواضع عليه - بأنه استطاع أن يحقق شيئاً ذا بال، أو أن يتجاوز ما كتبه الماغوط، وإن طنطنت وسائل الإعلام والاتصالات لكثيرين من أنصاف الموهوبين والعاطلين عن العمل، وهم يتقلبون بين جنس وآخر، مع أنهم ما زالوا يرتدون قبعتي جبران والماغوط ويتقنعون بقناعيهما.. أما الماغوط فهو حالة استثنائية في قصيدة النثر، ولا تعبر نصوصه عن ثقافة متصنعة، وإنما هي حالات شعرية عاشها الماغوط في مرحلة من حياته، كان ينزف فيها شعراً متوهجاً.

إن نص الماغوط المفعم بصور القبح والرذيلة يبعث فينا إحساساً باللذة والجمال، فهو نص سادي مازوخي ينتهك أفق المتلقي بقوة ليعترف ضمناً أو علانية بسادية اللذة وجمالية القبح.. فهو يحاور إحساسات المتلقي ويثير فيها أسئلة كثيرة : أين كان هذا الجمال القبيح ؟ وأين كان هذا القبح الجمالي !؟ وقد استطاع الماغوط أن يفتح نافذة واسعة على فضاءات اللغة العربية لتظل لغة العراقة والشعر مرنة قادرة على العطاء والحياة على جميع الأساليب المختلفة، وإذا كان الماغوط شاعراً مبتكراً استطاع أن يجر خلفه جيشاً من شعراء قصيدة النثر المقلدين، فإنه قد استقال من قيادة هذا الجيش كي لا يتحمل وحده أمام محكمة التاريخ تبعة كل هذه الهزائم الشعرية التي نشاهدها اليوم، فهل كان الماغوط آخر بستان للشعر كما يقول في قصيدته" آخر كلاب الأثر ":

إنني أناديك يا حبيبتي / وأصابعي تحوم من فكرة إلى فكرة

ومن صفحة إلى صفحة / كغربان تشم رائحة جثث ولا تراها

إن موتي قريب كغصن فوق رأسي / فكوني الزهوة الأخيرة الباسلة

فأنا آخر بستان للشعر في هذا العالم / ولا سياج لي (٤٨) .

الهوامش

١- لسان العرب (مادة نهك).

٢- الماغوط، محمد: سيّاف الزهور، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠١، ص٣١٤.

٣- الآمدي: الموازنة بين الطائيّين، تح.السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ١٩/١.

٤- Cohen,Jean: Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966,p.171.

٥- طفولة بريئة وإرهاب مسنّ (تقديم لديوان محمد الماغوط)، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ص ١٢-١٣.

٦- المصدر نفسه، ص ص ٧-١٠.

٧- سياق الزهور، ص٢١٤.

٨- ديوانه، ص ص ٨٢-٨٣.

٩- المصدر نفسه، ص ص ٢٨٥-٢٨٦.

١٠- المصدر نفسه، ص ص٢٩٢-٢٩٣.

١١- المصدر نفسه، ص ص ٣٠٤ – ٣٠٥.

١٢- المصدر نفسه، ص ص ٢٩٩ – ٣٠٠.

١٣- المصدر نفسه، ص ٢٣٧.

١٤- المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

١٥- المصدر نفسه، ص ص ٢٣٢ – ٢٣٣.

١٦- المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

١٧- المصدر نفسه، ص ص ٢٧٥ - ٢٧٦.

١٨- المصدر نفسه ص ص ٣٣ – ٣٥.

١٩- المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

٢٠- المصدر نفسه، ص ص ١٣٠ – ١٣١.

٢١- المصدر نفسه، ص ١٩٩.

٢٢- المصدر نفسه، ص ص ١٣٢ – ١٣٣.

٢٣- (نشرت أعمال الماغوط على أنها شعر، ومجموعته "الفرح ليس مهنتي" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٠ كتب على غلافها الخارجي كلمة- "شعر" بخط أسود واضح، كما كتب حول عمليه السابقين (ص ١٣٢) "حزن في ضوء القمر" ١٩٥٩ و "غرفة بملايين الجدران" ١٩٦٤ كلمة شعر، ثم إن مجموعته الصادرة عن دار العودة ترسمت تحت عنوان "ديوان محمد الماغوط". أما رأي الماغوط الذي جاء في ملحق جريدة النهار اللبنانية ٢٠٠١/٣/٣ "أنا أكتب نصوصاً، قطعاً، فليسمها النقاد ما يشاؤون. ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعراً. وإنما كاتب نصوص"، فهذا شأن خاص به، ثم إن التسمية قد تركها للنقاد، وكانت إجابته محيرة، وهو لم ينكر أنه شاعر، وإنما قد ترك هذا المنجز النصي بين أيدي النقاد الخبيرين الموضوعيين، ثم إنه قد يكون قد ذهب إلى هذه المحايدة وترك نصوصه وحيدة إزاء أحد أمرين أو إزاءهما معاً، والأول هو كما ذهب إلى ذلك محمد بودويك من أنه تنازل عن حقه في أتون التشويش العام، والحروب الدونكيشوتية الإلغائية، وجرد منجزه الكتابي من مواصفاته إيثاراً للصمت الحكيم والإخلاد إلى العزلة الذهبية. انظر: القصيدية

ضرورية لوعي الشكل ضمن كتاب "إشكاليات قصيدة النثر" لعز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٢٧٥. والأمر الثاني أنه لا يريد أن يكون أباً لكل هذه الإنشائيات الممجوجة التي تكتب اليوم تحت مسمى "قصيدة النثر" والشعر منها براء، فلم يرغب في أن يتحمل وحده تبعة هذه الأبوة التي لم تنجب سوى صغار الكتبة والمتطفلين على الشعر ومجد الماغوط الكتابي.

٢٤- ديوانه، ص ص ٦٧ – ٦٨.

٢٥- سياف الزهور، ص ص ٨ – ٩.

٢٦- ديوانه، ص ص ٦٣ – ٦٤.

٢٧- المصدر نفسه، ص ٤٦.

٢٨- المصدر نفسه، ص ص ١٠٨ – ١٠٩.

٢٩- المصدر نفسه، ص ص ١٠٩ – ١١٠.

٣٠- المصدر نفسه، ص ص ٢٧٨ – ٢٧٩.

٣١- المصدر نفسه، ص ١٥٠.

٣٢- ستيس، ولتر ت. : معنى الجمال - نظرية في الاستطيقا، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، (١٧٣)، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ص ٩٦.

٣٣- المرجع نفسه، ص ١٠٥.

٣٤- ديوانه، ص ١٨٧.

٣٥- المصدر نفسه، ص ص ٢٦ – ٢٧.

٣٦- للتوسع في صورة البغي الفاضلة في الأدبين الفرنسي والعربي: الموسى، د. خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠٣، ص ص ٥٧ – ٥٩ و ١٢٦ – ١٣٠.

٣٧- ديوانه، ص ص ٢٩ – ٣٠.

٣٨- شامر، جان - ماري : من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن كتاب "نظرية الأجناس الأدبية" تر. عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٩٩)، ١٩٩٤ م، ص ١٥٨.

٣٩- للتوسع : الموسى، د. خليل : تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، م ١٥، ع ٣، ١٩٩٩ م.

٤٠- ديوانه، ص ص ٦٠ – ٦١.

٤١- المصدر نفسه، ص ١١٧.

٤٢- المصدر نفسه، ص ص ١١٩ – ١٢٠.

٤٣- المصدر نفسه، ص ص ١٢١ – ١٢٢.

٤٤- المصدر نفسه، ص ص ١٢٦ – ١٢٧.

٤٥- المصدر نفسه، ص ص ١٦٤ – ١٦٥.

٤٦- المصدر نفسه، ص ص ٢٤٩ – ٢٥٢ .

٤٧- المصدر نفسه، ص ص ٢٥٨ – ٢٦٠.

٤٨- سياف الزهور، ص ١٩.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

القسم الأول

قراءات نصيّة لخمس قصائد

١- قراءة في التناص التأويلي لقصيدة "شهريار الزمن الأخير" لمحمد عمران

٢- قراءة في "ملحمة محمد" لخالد محيي الدين البرادعي

٣- قراءة في البطل الأسطوري في ملحمة "مارد الزنبق أغفى" للويس رزق

٤- القناع الدرامي: قراءة في قصيدة "رؤيا يوحنا الدمشقي" لشوقي بغدادي

٥- "الجمر" قصيدة بين شاعرين لإبراهيم عباس ياسين


الهيئة العامة
السورية للكتاب

قراءة في التناص التأويلي
لقصيدة "شهريار الزمن الأخير" لمحمد عمران

التأويل ظاهرة قديمة قدم الإنسان، وقد بدأت مع بدايات تشكّل وعيه في الأزمنة الأولى ومحاولاته معرفة ما يجري حوله من تغيّرات في مظاهر الطبيعة وتعاقب الفصول (برق - رعد - مطر - رياح - خصوبة - ثمار... إلخ)، وفي مظاهر الطبيعة البشرية (ولادة - طفولة - شباب - شيخوخة - مرض - موت.. إلخ)، ثمَّ انتقلت هذه الظاهرة - فيما بعد - إلى معرفة أسرار الكتب المقدسة وتفسير الآيات المختلف حول مضمونها، ومنها انتقلت إلى الأدب بعامة، والشعر منه بخاصة.

كانت سلطة التأويل أولاً ولزمن متّسع بيد أصحاب القرار أو بيد المرسِل، فهو وحده الذي يعرف الحقيقة، وهو الذي يمتلكها، فإذا اختُلف في أمر ما، فالمرجع هو المرسل، وعبارة "الله أعلم" تُحيل إلى ذلك، ولما انتقل التأويل إلى الأعمال الأدبية انتقلت هذه السلطة حكماً إلى الأديب، فصار الشاعر هو الأعلم بمضمون الأبيات التي يلتبس معناها على القراء بصفته صانع القصيدة وعارفاً بأسرارها، ولذلك كان الحكم في هذا الاختلاف، ونحن نتذكر هنا مقولة أبي العميثل لأبي تمام "لماذا تقول ما لا يُفهم!؟"، وإذا كان المتنبي قد قال في يوم من الأيام: "ابن جنّي أعلم بشعري منّي" فإنَّه نفسَه نسف هذه المقولة حين قال في لحظة غضب عارمة:

أنامُ ملء جفــوني عــن شـــواردِها

ويَـــسْهَرُ الخلـــقُ جَرَّاهـــا ويختـــصمُ

ظلَّت سلطة التأويل بيد أصحاب الأمر والنهي الذين مُنحوا سلطة فوق بشرية إلى أن جاءت تباشير الحداثة التي بشَّر بها نيتشه وسواه من فلاسفة الغرب حين أبعدوا السلطات فوق البشرية عمَّا هو بشري، فقُلبت المائدة على رؤوس هؤلاء العارفين، وصار النّص هو المرجع، وانتقلت السلطة إليه بصفته السلطان الأعظم، ولا سلطة فوق سلطته، وصار على القارئ أن يسأل النص وأن يبحث في حدود العلاقات التي يقوم عليها النَّص الثري، فهو الذي يتكلّم لا المؤلف، وبخاصة بعد أن أعلن رولان بارت في مقالة شهيرة "موت المؤلف".

ولما وصل التأويل مع البنيوية إلى طريق مسدودة انقلب رجالات الحداثة مجدّداً على أنفسهم، ليصنعوا عصر ما بعد الحداثة، وهو عصر التأويل الحقيقي - عصر القارئ الذي أُطلقت يده إلى حدّ بعيد في إعادة إنتاج النص وتأويله، فسُحبت السلطة مرَّة أخرى من مالكها، وسُلّمت مفاتيح النص إلى القارئ،وهو ليس واحداً، ولكنَّه متعدّد.

نظريات التأويل في عصر ما بعد الحداثة كثيرة ومتعاضدة، وهي مؤتلفة في اختلافها وتنوعها، ولكلّ شيخ من شيوخها طريقته ومنهجه، ولكنَّ القواسم المشتركة بين نظرية التفكيك عند جاك ديريدا، ونظرية النَّص الثري عند بارت، ونظرية النص المفتوح عند إمبرتوإيكو، ونظرية التناص عند كريستيفا وبارت وجينيت، كثيرة، وقد اخترنا نظرية التناص لقراءة قصيدة "شهريار الزمن الأخير" لمحمد عمران لتناسبها منذ العنوان مع هذه النظرية النقدية من جهة، وللدلالة على أن هذا الشاعر قد واكب حركة الحداثة الشعرية منذ بداياته، واختار منهجاً شعرياً سار عليه رواد الحداثة، وهو الالتفات إلى التراث العربي والإنساني لاستلهامه وتوظيفه [١].

شهريار في الذاكرة الشعبية والنَّص الفحل:

لم يبقَ من شهريار في الذاكرة الشعبية سوى الصورة الظاهرة أو السطحية: ملك ماجن ساديّ دموي وقاتل، وهو عدو المرأة أولاً وأخيراً، وهو يسعى إلى إبادتها وتحرير مملكته من سلطتها، يتزوّج في كلّ ليلة بكراً حسناء، ثمَّ يقتلها قبل الصباح، فيسفح دمها مرتين، هذا باختصار شديد ما تبقّى من صورة شهريار في الذاكرة الشعبية.. فإذا سألت إنساناً عنه كانت إجابته تدور حول هذه الصورة لملك غاشم تربَّع على حكايات "ألف ليلة وليلة". زمناً ليس قصيراً.

لا يتساءل الناس كثيراً عن الأسباب التي دفعت هذا الملك إلى أن يكون سادياً ودموياً، ولا يتساءلون عن الرادع الذي منعه من أن يسلك في تعطّشه للدماء سلوكه نفسه مع شهرزاد، وبخاصة أنَّه استمرّ في فعلته ثلاث سنوات، وصار القتل عادة وإدماناً، وكان من الطبيعي جدّاً أن يستمرَّ في لعبته التي أتقنها.. وهل يكفي أن يكون السرد وحده رادعاً..؟! وهل وجد في شخصية شهرزاد شيئاً مختلفاً عما كان يجده عند الأخريات!؟ وهل كان شهريار حفيداً لبيغماليون الذي أخذ يبحث عن المرأة المثال، فوقع على ضالته في شهرزاد..!؟ ثمّ إنّ نظرة واحدة إلى النص الفحل تبين أن شهرزاد كانت واثقة سلفاً من انتصارها على العلّة الكامنة في داخل الملك، فطلبت من والدها الوزير بإلحاح شديد ورجاء حارٍّ أن يقودها إلى مصيرها: "بالله يا أبت زوّجني هذا الملك فإمَّا أن أعيش وإمَّا أن أكون فداء لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهنّ من بين يديه، فقال لها: بالله عليكِ لا تخاطري بنفسك أبداً، فقالت له: لا بدَّ من ذلك"(٢).

لم ينل شهريار حقّه من الدراسة مع أنَّه الشخصية التي بُني حولها كتاب "ألف ليلة وليلة"، وقد كان باعثاً لولادة السرد في هذا العمل، وهو بطل القصة الإطار (الرحم) التي توالدت منها الحكايات والليالي، والكلام عليه يأتي في

الدراسات عرضاً وثانوياً وهامشيّاً، في حين أن شهرزاد والسندباد وحلاق بغداد والحمال والتاجر أيوب وسواهم من أبطال الحكايات الفرعية قد نالوا حظاً عظيماً من هذه الدراسات، ومع ذلك فإنَّ النوافذ التي يمكن أن يطلّ منها القرّاء على هذه الشخصية كثيرة، وكثيرة هي آراء الدارسين حولها ومختلفة بين من يراه قاتلاً ساديّاً ذا هدف وحيد يسعى إلى تحقيقه، وهو إبادة الجنس الأنثويّ، لأنَّه - حسبما يراه - متشرِّبٌ بالخيانة والشرّ حتى الجذور، وبين من يراه قتيلاً وضحية، فشهريار في النص الفحل ملك عادل حكم عشرين عاماً بالعدل والمحبة، ولكنَّ زوجه كانت تخونه مع عبد أسود (مسرور)، وتقوم مع الجواري والعبيد بطقوس جنسية على الملأ في حديقة القصر، وهو –وحده- لم يكن يعلم بذلك، فلما اكتشف هذه الجريمة النكراء أصابه الذهول الشديد والحزن الأكيد، وهجر مملكته، وخرج مع أخيه الأصغر ملك سمرقند شاه زمان الذي أصابه ما أصاب شهريار، ليبحثا في الأرض عن مأساة أعظم من مأساتيهما إلى أن قابلا الجنّيّ والصبية، فأدركا أنَّ المرأة مجبولة بالخيانة، فعاد شهريار إلى مملكته، وقد تحوّل إلى وحش كاسر، فقتل من ساعته زوجه والجواري والعبيد، ثمَّ سعى إلى تطهير مملكته من الخيانة، فأخذ يتزوَّج في كلّ ليلة بنتاً بكراً، فيزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدَّة ثلاث سنوات، فضجّت الناس، وهربت ببناتها، ولم يبقَ في تلك المدينة بنت تتحمّل الوطء(٣)، وكان يفعل ذلك ليأمن خيانة النساء، واستمرَّ على هذه الحال إلى أن جاءت شهرزاد، فعلَّق القتل مدة ثلاث سنوات، وهي مدّة الليالي والحكي والرواية.

شخصية شهريار في النَّص الفحل أو القصة الإطار غير محدّدة بملمح وحيد، فهي ثرية بمدلولاتها، ومحمّلة بألوان مختلفة تصل إلى التناقض، فهو عادل وظالم، وقاتل وقتيل، وجاهل وعارف، وملك فارس منتصر في ملكه، ولكنَّه زوج مهزوم في قصره، ومن مضحكات القدر أنَّ الذي هزمه ليس نبيلاً أو فارساً، وإنما هو عبده مسرور، وهو عاقل ومجنون، فقد كان حكيماً نشر

العدل في مملكته، ولكنَّ زوجه جلبت لـــه الجنون، فبدلاً من أن يكافأ بالحبّ والوفاء من أقرب الناس إليه كانت زوجه تُقيم في المكان الذي نشر فيه العدل طقوساً جنسية جماعية فاضحة من دون أن تأبه لسلطة أو سلطان، حتى إنَّها استبدلت به عبداً من عبيده، فكان وقع المصيبة أعظم، فلما أدرك الحقيقة أصابه الجنون، وخرج من مملكته تائهاً على وجهه ضارباً في أقاصي الأرض[٤]، كما خرج أوديب من قبل حين أدرك الحقيقة القاتلة، والفرق بينهما شاسع، فقد كان أوديب سعيداً بإدراك المعرفة رغم فجيعته العظيمة، في حين أنَّ شهريار عاد إلى قصره ليقيم حرباً على المرأة بعد أن اقتنع "بأنَّ الطريقة الوحيدة التي تضمن ألاَّ تخدعه امرأة هو أن يقتلها بعد "ليلة الدخلة" مباشرة[٥]، وهذا يعني استفحال المرض العضوي أو النفسي عند شهريار، فهو يقتلها ليخفي عيبه الذي فضحته زوجه الأولى من دون أن تصرّح به الحكاية الإطار على الأقل.

لشهريار في النص الفحل وجهان: ظاهر، وهو الملك الطاغية المجنون الذي يتزوج في كلّ ليلة بنتاً بكراً، ثمَّ يسفح دمها من ليلتها، وهو المنتصر على المرأة يتنعَّم بجسدها لليلة واحدة، وتقترن لذته بالدم كالمركيز دي ساد، ولذلك يستبدل بها أخرى، وخفيّ، وهو الملك المهزوم الذي يتلوّى بأوجاعه، فقد انتصرت عليه المرأة، وخانته مع عبد أسود، ولكن علينا أن نتساءل ما الذي دفع هذه الزوج إلى الفعلة النكراء؟ أهو لعلّة في شهريار نفسه أو في طبيعة الأنثى؟ فهل كان شهريار عنيناً وشيخاً كبيراً بعد أن حكم عشرين عاماً بالعدل وزوجه صبية حسناء؟ وهل كان مشغولاً عن تلبية حاجات جسدها بتلبية حاجات المملكة والرعية أو كان مريضاً مرضاً جنسيًّا يا ترى كأن يكون كأبيه وأخيه رجلاً مثليًّا أهمل زوجه، فدفعها إلى أحضان العبد مسرور انتقاماً منه؟ وهذا لا يُفصح عنه النَّص الفحل.. صحيحٌ أنَّ هذا النَّص لا يُجيبنا بأيِّ معلومة عن زوجه وعمرها وعلاقتهما العاطفية، كما لا يُجيبنا إذا كان شهريار قد أنجب منها أيّ مولود... ولكنَّه يقدّم إجابة صريحة في أنّه قد

أنجب من شهرزاد في مدّة ثلاثة أعوام ثلاثة ذكور كالبدور، ويرجّح المرء أنَّ العيب كان في طبيعة الزوج، لأنَّ النصوص والحكايات التي تأتي في الاستهلال تذهب مباشرة إلى أنَّ طبيعة المرأة الغدر والخيانة، فجاءت شهرزاد لتنسف هذه المقولة، وتثبت أن ثقافة المرأة قوَّة وحماية لها من الوقوع في الزلل، وربما كان هذا مسعى الليالي.

النص الوليد والسلالة النصية:

يذهب أصحاب نظرية التناص إلى أن الكتابة إعادة كتابة أي "البناء على أساسات موجودة والمساهمة في عملية الخلق المستمرة"(٦)، وهذا يطرح قضية نصيّة هامة، وهي أنَّه ليس هناك نصّ بريء أو محايد، وليس هناك نصّ بلا آباء نعرفهم أحياناً بسهولة حين تكون الصلة بين النصوص واضحة للعيان، ويستطيع القارئ العادي أن يتلمّسها بسهولة، لأن المرجع (النص الأول/ النص الرحم أو الفحل) حاضر بقوة مضموناً أو شكلاً أو كليهما معاً، ويُسمّي باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب الخطّي(٧)، ويصفه جيرار جينيت في الاتساع النّصّيّ (Hypertextualité) بالتقليد، لأنَّ الصلة بين النصين تحويلية: "أسمّي، إذاً، نصَّاً متسعاً كلّ نصّ مستمدّ من نصّ سابق بتحويل بسيط (...)، أو بتحويل غير مباشر، سأقول: "تقليد"(٨)، وقد نجهل آباء هذا النص أو ذاك لعلّة في ثقافتنا أو لأنَّ الكاتب حاول إخفاء سلالة نصّه بطريقة ماكرة، ولذلك يعمل الفنان في حقول محروثة قبله آلاف المرات، فالأصوات الأخرى تسكن في نصوصنا، والتخلّص منها عبثي، ولكنَّ طريقة التعامل مع هذه النصوص مختلفة، أو كما قال لابروبير "La Bruyère" عن القديم: "إنِّي أقوله على طريقتي"(٩)، ولذلك كان التناص حواراً مع الذاكرة، أو تجديداً لبناء قديم، أو انبثاق نصٍّ عن نصٍّ آخر سابق عليه، أو استدانة ظاهرة غير حرفية(١٠)، كما هي الحال في قصيدة "شهريار الزمن الأخير" لعمران.

تتألف هذه القصيدة من مقطعين قصيرين، ولكل منهما عنوان وتاريخ

إنجاز: الأول بعنوان "شهريار والمرايا"، وتاريخ النظم كما هو مدوّن في المطلع ٩٦٦/٣/٢٠، والثاني بعنوان "مذكرات شهريار الملك"، وتاريخ النظم ٩٦٧/٧/١١.

في العنوان الرئيس "شهريار الزمن الأخير" إشارة واضحة إلى السلالة النصية، فالتسمية تحديد وانتماء، وشهريار في تاريخ الثقافة واحد، وهو يحيل مباشرة على بطل "ألف ليلة وليلة"، والاستدانة هنا واقعة، وتفترض هذه الإحالة أو الاستدانة، وبخاصة حين تكون مقترنة بالتسمية الصريحة، أنَّ ثمة تشابهات بين النص الوليد والنص الفحل في الملامح، فالبذرة لا تنتج ثماراً أخرى، ولذلك كان العنوان الرئيس في النص الشعري متصلاً اتصالاً مباشراً بالنص الفحل، فهو واحد من أحفاده وورثته، ولكنَّ الإضافة والنعت (الزمن الأخير) حاولتا الإشارة إلى الهوة بين النصين، وهما تقولان: صحيح أنَّ هذا النص حفيد لذلك النص، ولكنَّ الزمن متباعد فيما بينهما، وإذا كانت عوامل الزمن تصنع المعجزات لما تحمله من تغيّرات وملامح زمنية مختلفة وطارئة فإنَّ العنوان الوليد يشير أيضاً إلى الانفصال فيما بين النصين، فهو يحمل في ذاته دلالة متناقضة: الانتماء واللاانتماء، والاتصال والانفصال، ولا تتضمن كلمتا "الزمن الأخير" تحديداً لحكاية أو زمن، واللاَّتحديد سمة من أهمِّ سمات الشعرية، ولذلك كان العنوان الرئيس مفتوحاً، وهو صالح لأيّ زمن إذا كان هذا الزمن هو الأخير، في حين أنَّ شهريار النّص الفحل محدّد بمكان وزمان يفرضهما النص الفحل.

عنوان المقطع الأول "شهريار والمرايا"، والمرايا جمع مرآة، وهو جمع تكسير للكثرة لاسم الآلة، وهذا يعني أنَّ لشهريار عدداً كبيراً منها تعكس صوره الداخلية، وربما يكون في كلّ مرآه صورة لشهريار مختلفة عن صورته في المرآة الأخرى وكأنَّها تقرأ الداخل قراءة عرَّاف أو بصير وواضح من خلال المقطع أنّ لهذه المرايا ألسنة تتكلّم وكلّ لسان يختلف عن

الآخر شكلاً ومضموناً ولغة، أو تشير بعلاماتها السيميولوجية إلى أنّه الملك المجرم القاتل، فموكب الأمير وجنوده يبعثان الموت في أنحاء البلاد:

ويعبق بالدم قصرُ الأميرْ

يطيرُ على شفتي سندبادْ

تطيرُ به شهرزادْ

كما تشتهي،

ويموتُ الصباحْ(١١)

وليس شهريار في هذا المقطع سوى ملك قاتل، بل إنّه من نسل قاتل اعتاد على التدمير والقرصنة، فهو عاهر مجنون ومدمّر، وقد ورث شهوة الموت من والده وأمّه، وتدرّب على أيدي القراصنة ورعاة البقر في أمريكا:

وشهريارْ

بيت بلا جدارْ

ليلٌ من العهرِ، من الجنون، والدمارْ

وشهريارْ

محاربٌ، أبوهُ من فوارس التتارْ

وأمُّهُ من سبي هولاكو،

وشهريارْ

قرصنةٌ في عتمةِ البحارْ

جموح راعي بقرٍ،

وشهريارْ

سيّد هذي المدن الخرساءِ،

شهريارْ

في سرِّه زوبعةٌ من غبارْ(١٢)

ولذلك لم تستطع هذه المرايا الكثيرة في زحمة هذا الخراب أن تعكس إلاَّ جزءاً يسيراً من أعمال شهريار الوحشية، فله صور أخرى ما زالت قابعة في الأعماق، ثمَّ إنَّ الألسنة عاجزة عن الوصف، والعلامات غير واضحة لأنّ الدخان والغبار قد محتا الملامح والصفات:

الليلُ زوابعُ نارْ

عربات الريح الوحشية تسحقُ خدَّ الفجرِ،

غبارْ

دولابُ غبارٍ يذرو الموتَ

يدورُ على وجهِ المرآةِ

ما عادت تُبصرُ،

ما عادت تسمعُ،

الشمسُ غبارْ

الشمسُ دخانٌ وغبارْ[١٣]

تتقاطع صورة شهريار في هذا المقطع مع الخبر الذي يقول في النص الفحل إنه كان يتزوج في كلّ ليلة بنتاً بكراً، ثمَّ يقتلها من ليلتها، ولكنَّ هذه الصورة الشهريارية في النص الوليد مختلفة وعامة، فالقتل فيها شامل لكلّ ما في المملكة من جنس بشري رجالاً ونساء.. هو مجنون يدمّر كلّ شيء كما كان التتار يفعلون، قتل وتدمير لكلّ عناصر الحياة والحضارة، في حين أنَّ القتل في النص الفحل يقتصر على النساء، وهذا ما يختلف فيه النصان.

ثمة اختلاف آخر أكبر، وهو أن المقطع لا يتعرّض لماضي شهريار الذي جاء في النص الفحل، ولا يتعرّض أيضاً لمستقبله بعد شفائه، فقد كان شهريار ملكاً عادلاً، ثم عاد إلى سيرته بعد شفائه، وهذا يعني أن شهريار الشاعر رمز، وهذا يعني أنَّه ابتعد به عن شهريار النص الفحل، فقد اتخذه في

لحظة جنونه في السنوات الثلاث التي كان يتزوج فيها ويقتل، ومن هنا كانت صورة شهريار القاتل المجرم منفصلة في القصيدة عن صورة شهريار النص الفحل، وإن كانت متصلة بها من حيث التسمية في العنوان الفرعي من جهة، وورود اسم شهريار في المقطع ثماني مرات، واسم الأمير ثلاث مرات، وسيّد مرة واحدة من جهة أخرى، وإذا كانت هذه المرايا تقدّم هذه الصورة الشهريارية فبماذا يجيب شهريار في المقطع الثاني؟ وكيف يدافع عن نفسه؟...

عنوان المقطع الثاني "مذكرات شهريار الملك" يكتب الإنسان مذكراته غالباً في عمر متقدّم، وهذا يعني أنَّ شهريار الملك كتب هذه المذكرات بعد شفائه، أو بعد أن انتهى من عمليات القتل والتدمير على الأقل، أو هي أقوال يدافع بها عن نفسه أمام محكمة التاريخ، ويلاحظ القارئ أن اسم شهريار لم يرد سوى ثلاث مرات، وهو في حالة الدفاع عن نفسه أو رثائه لنفسه، ولذلك تتحوّل صورته من قاتل إلى قتيل، ومن مجرم إلى ضحية، وهو ليس شهريار الذي عرفناه في المقطع الأول، فربما عرفنا هناك ظاهر شهريار، وما يعرفه الناس عنه، وهو القاتل والمجرم والسادي، ولكننا نتعرف في المقطع الجديد إلى شهريار الداخل الذي ضيّع مفتاحه إلى الرجولة، ولذلك كان مدينة من الحزن، أو هو القتيل الذي يحمل جثّته إلى المقبرة:

مدينةُ الحزن أنا، أقفلتُ أبوابي إلى البطولهْ

خلفَ جدراني تنشجُ المرايا

تسَّاقطُ الوجوهُ والتكايا

والمدن القتيلهْ

مدينةُ الحزنِ أنا، ضيَّعْتُ مفتاحي إلى الرجولهْ

أمسِ حملتُ جثّتي القتيلهْ

سرتُ بها في شارع الدماءْ

وحدي، بلا نَدْبٍ، ولا غناءْ

جثّتي القتيلهْ

كانت تَئِنُّ في أصابعي الهزيلهْ

كنتُ بها أمشي إلى الأحجارْ[١٤]

يعيش شهريار في المقطع حالة اغترابية قاسية، وكأنَّه أحد أبطال العبث الوجودي، أو كأنَّه بطل من أبطال التراجيديا الإغريقية، وقد حكمت عليه الأقدار في أن يكون نهباً لكلّ طارئ:

تسألني الأحجارْ

ما أنتَ؟ - مَسْبِيٌّ بلا أنْصَارْ

بيتٌ بلا أسوارْ

بيتٌ من الرمل، منَ الفخَّارْ

في مثلِ نومي أسمعُ الرياحْ

تدقُّ بابَ جبهتي، أرى الجراحْ

سفينةً معطوبةً أرستْ على الدموعْ

أرستْ بلا قُلُوعْ

أرستْ بلا مرساةْ

في مثل نومي ألمحُ المأَساةْ

ألمحُ نهرَ النَّارْ

يمتدُّ حتى في جذوعِ الغارْ[١٥]

ولذلك ليس شهريار بطلاً أو فارساً منتصراً، وليس هو قاتلاً ومدمراً كما جاء في المقطع الأول، وإنَّما هو بطل الهزيمة والاغتراب والبؤس، وهو القاتل القتيل، ثمَّ هو يُصَحِّح خطأ ويردّ تهمةً تضمنها المقطع الأول، فيقول:

هذا المتوَّجُ بالهزيمةِ شهريارْ

ملكُ النجومِ السودِ، والمدنِ القتيلةِ، والغبارْ

ملكُ الليالي الميّتاتْ

هو شهريارْ

لا فارسٌ في مقلتيهِ، ولا أميرْ

هُوَ وَجْهُ مهزومٍ صغيرْ

مُلقى بأرصفةِ الحياةْ

في أضلعي تختنقُ المدينهْ

تسَّاقَطُ الشوارعُ الحزينهْ

يموتُ تاريخٌ من الغبار والغباوَهْ

في أضلعي مقبرةٌ، نَهْرٌ من الضراوَهْ[١٦]

يقدّم المقطع صورة شهريار المهزوم من داخله، ولا يذكر نوع هذه الهزيمة ومسبباتها، ولا يحدّدها تحديداً نهائياً، وإن كان يذكر أنَّ شهريار خلَّف البطولة لسواه، وأقفل أبوابه إليها، ويذكر أيضاً أنَّه ضيَّع مفتاحه إلى الرجولة، وغدا جثة قتيلة، وفي هاتين العلامتين دلالات تَبين وأخرى تختفي، فثمة طلاق بين هذا البطل والرجولة، وكلمة "الرجولة" مفتوحة على آفاق من التأويلات بدءاً من صلته بالزوج إلى صلته بالآخر، إلى صلته بالقيم.. إلخ، ولذلك كان جثة وكان قتيلاً، وهو هنا يتَّهم الآخر بأنَّه القاتل، وهذا يتقاطع مع مأساة شهريار الذي هزمته زوجه، بل هزمه العبد مسعود أحقر خلق الله في النص الفحل، ولكنَّ هذه الإشارات في النص الشعري غير واضحة وغير محدّدة تحديداً نهائياً، كما هي الحال في النص الفحل، فهي مفتوحة على التأويل، وأحد مناخاته أن يكون شهريار الإنسان العربي المهزوم في حزيران، ويعزّز هذا الوجه أن المقطع منجز بعد شهر واحد تقريباً من حدوث

الصدمة الحزيرانية المأساة، وهنا لا بدّ من أن نبيّن أنَّ صور شهريار المتعددة، التي نطقت بها المرايا والألسنة في المقطع الأول أخذت تتلاقى وتتقاطع وتتوحّد في نهاية المقطع الثاني لتبرز صورة شهريار المهزوم المستسلم.

يخلص القارئ إلى سمات وملامح نصّية مشتركة بين النصين، وأهمّها:

- أنَّ شهريار قاتل ومدمر ومجنون بين النص الفحل والمقطع الأول من القصيدة.

- أنَّ مأساة شهريار شبيهة بمأساة الملك أوديب، وهي نتيجة لمعرفة الحقيقة القاتلة في النص الفحل، فقد تردّد شهريار حين أخبره أخوه بما رآه من مشاهد جنسية تجري في حديقة قصره، ولم يصدّق ذلك إلى أن رأى بعينيه، وهو في النص الشعري يلمح المأساة ونهر النار يمتدّ في جذوع الغار، وكأنَّه ينطق بلسان خليل حاوي في "نهر الرماد".

وينفرد النص الشعري بسمة لا نجدها في النص الفحل، وهي أن شهريار ليس عدوّاً لجنس المرأة، وإنَّما هو قاتل ومدمر لكل معالم الحياة والحضارة، ولا نجد فيه أيضاً غضبة شهريار على هذا الجنس التي تتجلَّى بقوة في النص الفحل العمل الفني المبني على هذه الغضبة الملحمية[١٧] التي تشبه غضبة أخيل أو غضبة ألفريددي فيني على جنس المرأة[١٨]، أو غضبة أبي شبكة في "أفاعي الفردوس"[١٩].

هكذا يمكنا أن ننتهي إلى أن محمد عمران قد اختار منذ بداياته الشعرية نهج الحداثة التي سار عليها السياب وحاوي وأدونيس وسواهم في استلهام التراث الشعبي وتوظيفه توظيفاً معاصراً.

الهوامش

١- القصيدة في مجموعته الشعرية الأولى "أغانٍ على جدار جليدي"، وهي من منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق ١٩٦٨، وفي المجموعة عدة قصائد طويلة (شاهين - عودة أوليس - أغان على جدار - ثلاثة وجوه للريح)، وواضح من العنوانات التفات الشاعر إلى التراثين العربي والإنساني للاستلهام والتوظيف.

٢- ألف ليلة وليلة، دار الهدى الوطنية، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ٩/١.

٣- انظر: المصدر نفسه، ص ص ٨ - ٩.

٤- انظر: كلينتون، جيروم و: الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة، تر. محمد يحيى، مجلة "فصول"، المجلد ١٢، العدد ٤، شتاء ١٩٩٤، ص ص ١٠٤ - ١١٣.

٥- جبوري غزول، فريال: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، م ١٢، ع ٤، ص ٨٩.

٦- Samoyault, tiphaine: L'intertextualité (Mémoire , Nathan, Paris, . de la littérature) 2001, p.57

٧- انظر: تودوروف: ميخائيل باختين - المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦، ص ١٣٦.

٨- - Genette, Gérard: palimpsestes (la littérature au second degré) éd. Du seuil, 1982, p.16.

٩ - Samoyault: L’intertextualité, p.51

١٠ - ibid, p. 35

١١ - عمران، محمد: أغان على جدار جليدي، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٨، ص ص ٧١ ــ ٧٢.

١٢ - المصدر نفسه، ص ص ٧٢ ــ ٧٣.

١٣ - المصدر نفسه، ص ص ٧٣ ــ ٧٤.

١٤ - المصدر نفسه، ص ص ٧٥ ــ ٧٦.

١٥ - المصدر نفسه، ص ص ٧٦ ــ ٧٧.

١٦ - المصدر نفسه، ص ص ٨٠ ــ ٨١.

١٧ - يقول السارد على لسان الصبية التي اختطفها الجني:

لا تَـــــــأْمَنَنَّ إلـــــــى النـــــــسا

ءِ ولا تَثِـــــــقْ بعُهُـــــــودِهِنَّ

فَرِضَـــــــاؤُهنَّ وسُـــــــخْطُهُنّ

معلَّـــــــقٌ بِفُـــــــرُوجِهنَّ

يُبْـــــــدِينَ وداً كاذبـــــــاً

والغـــــــدرُ حَـــــــشْوُ ثيـــــــابهنَّ

بحـــــــديثِ يوسُـــــــفَ فـــــــاعْتَبرْ

مُتَحَـــــــذِّراً مـــــــن كيـــــــدهنَّ

أومـــــــا تـــــــرى إبلـــــــيسَ أَخْـــــــ

ـــــــرَجَ آدمـــــــاً مـــــــن أجْلِهِـــــــنّ

ألف ليلة وليلة: ٨/١.

١٨- للتوسّع انظر: الموسى، د. خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١٢٧.

١٩- للتوسّع انظر: الموسى، د. خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ص ٥١ - ٧٠.



"ملحمة محمد" والسيرة النبوية

شاعرية تتسع وتمتّد في موضوع قديم جديد، وهي تسعى في اتساعها إلى اختراق ما هو مألوف ضمن حدود السيرة النبوية من جهة، وحدود ما نظم سابقاً في هذا الموضوع من جهة أخرى، فالموضوع تاريخي ديني قومي مقدّس، ولذلك كان على الشاعر أن يكون حذراً وأن يبتعد عن شطط الشعراء وشطحات المتصوفة، وأن يسير على خطّ معبَّد سار عليه من قبل شعراء وشعراء، ومنهم البوصيري في "البردة"، ومحمود سامي البارودي في "كشف الغمّة في مدح سيّد الأمة"، وأحمد شوقي في رائعته "نهج البردة"، وأحمد محرّم في "الإلياذة الإسلامية"، وعمر أبو ريشة في "ملحمة محمد" وسواهم، ومن هنا كانت الإضافة في هذا الموضوع لا تتجاوز إبراز الشاعرية في الموضوعات الخالدة، ولذلك كان الإيقاع في هذا العمل يطلّ على قارئه من الأعلى كالينابيع الصافية الهادرة المتدفقة، وقوافٍ تتوافد في مسيرتها متثنيّات كالصبايا اللواتي يردْنَ تلك الينابيع، والشاعر يهتزّ طرباً في موضوع جليل مقدّس، وقد نذر نفسه لهذا العمل الطويل، فكانت المعاني كالأزاهير حمراً وبيضاً، وكانت الأفكار زنابق يتعالين في ظلّ المقدّس من جهة والانتماء القومي من جهة أخرى.

التسمية:

يستند هذا العمل الشعري الضخم (ثلاثة مجلّدات في ثمانٍ وثلاثين لوحة) الذي قدّمه الشاعر خالد ميحي الدين البرادعي مؤخراً (٢٠٠٨) للمكتبة العربية إلى واقعة دينية تاريخية يعرفها القاصي والداني، وهذا يعني أن عمله

بناء على بناء، بناء تناصّيّ جديد ينهض على بناء قديم راسخ متين، ليتحدّث عن السيرة النبوية لحياة الرسول العربي الذي أنهى فترة طويلة من الظلام كانت الجزيرة العربية تعيشها، واستطاع أن يؤسّس لدولة عربية واحدة مرهوبة الجانب خرجت فتيّة قوية إلى العالم، وهي تحمل رسالة سماوية حضارية بعد أن كانت هذه الجزيرة ميداناً لساحات الصراع والبغضاء والتجزئة.. ولكن لماذا سمّى الشاعر عمله المتقن الجميل ملحمةً..!؟. وهل كان يعتقد حينذاك أنَّ الملحمة جنس أدبي أرقى من السيرة، أو أنَّ الحجم دفعه إلى هذه التسمية، أو أنَّ طموح الشاعر في نظم ملحمة كما هي الحال في الآداب الأخرى كان وراء هذه التسمية..!؟ أسئلة كثيرة تتوارد إلى ذهن القارئ بعد أن يفرغ من هذا العمل.. وللإجابة عن هذا السؤال لابدَّ من استعراض اللوحات التي شكّلت البنية الفنية.

اللوحات:

يتألف هذا العمل من فاتحة قصيرة (أربعة أبيات) وثمانٍ وثلاثين لوحة تلخّص السيرة النبوية الشريفة، وثلاث قصائد سمّاها "الحجازيات بعد الملحمة"، وهي قصائد إسلامية، ولكنَّها قصائد غنائية ابتهالية تتصل بالشاعر وعصره أكثر مما تتصل بالسيرة النبوية.

يصف الشاعر في اللوحة الأولى (الفراغ) الجزيرة العربية قبل ولادة الرسول r، وتتضمن اللوحة الثانية (الإرهاصات) حياة الرسول من ولادته إلى عمله شاباً مع السيدة خديجة في تجارتها، ويتحدث في اللوحة الثالثة (الوحي) عن بدايات الوحي في غار حراء، ويذكر إعلان الدعوة، ويسمّي أوائل المسلمين في اللوحة الرابعة (التبليغ)، ثمَّ يتكلم على بعض الأحداث، ومنها إسلام حمزة عمّ الرسول ليث قريش وعمر بن الخطاب بعد أن كرَّم النجاشي وفد المسلمين إليه في اللوحة الخامسة (إنها الحرب)، ويتحدّث في اللوحة السادسة (الحصار) عن فكّ الحصار عن المسلمين، وتناول الشاعر في

اللوحة السابعة (الحزن العظيم) أحداثاً أخرى، ومنها وفاة أبي طالب عمّ الرسول وخديجة زوجه، لينتقل في اللوحة الثامنة (الحصار الآخر) إلى رحلة الرسول إلى الطائف حيث بنو سعد وبنو ثقيف، وقد خذلته القبائل هناك، وكانت المعجزة الكبرى في اللوحة التاسعة حين تكلّم الشاعر على الإسراء والمعراج وموقف الناس منهما، فمنهم من صدَّق وآمن، ومنهم من كذب وكفر، لتأتي اللوحة العاشرة (البيعتان) في وفد من يثرب جاء مسلماً ومدافعاً عن الدين الجديد، مما أجّج حقد المشركين في قريش، وأوقع أمّ القرى في مأزق حين عرضت يثرب على الرسول الهجرة إليها في اللوحة الحادية عشرة، وتضمّنت اللوحة الثانية عشرة تفصيلات الهجرة النبوية مع الصّديق والإمام علي ومراحلها في الغار والملاحقات، ثم الوصول أخيراً إلى يثرب، ووصف الشاعر في اللوحة الثالثة عشرة (الغرباء) أحوال المسلمين المهاجرين واستعدادهم للجوع والعطش في سبيل نصرة الدين الجديد، كما وصف سماحة الأنصار ورعايتهم لإخوانهم في الدين، وتحدث الشاعر في اللوحة الرابعة عشرة (الطريق إلى بدر) عن الاستعداد للمعركة.

وبدأ المجلد الثاني باللوحة الخامسة عشرة (على مشارف بدر)، وفيها استعداد الطرفين للقتال، وفي اللوحة السادسة عشرة (بدر التاريخ) الانتصار العظيم الحربي الذي حقّقه المسلمون الأوائل بعَددهم وعُددهم المتواضعة على جيش قريش الجرّار وقائده أبي جهل، وهو انتصار ثبَّت حضور المسلمين في المنطقة، ولكنَّ إبليس أخذ يوسوس لقريش وزعمائها ويشجعهم على محاربة المسلمين من جديد، وقد تعاونت قريش مع اليهود، فسار جيشها نحو جبل أُحد، وتكلّم الشاعر في اللوحة الثامنة عشرة (ثمر العصيان) على الأسباب التي أفضت إلى هزيمة المسلمين في هذه المعركة، ومنها مخالفة بعض المحاربين المسلمين لأوامر الرسول وانصرافهم إلى الغنائم في لحظة اشتداد المعركة، ومع ذلك لم يتحقّق هدف قريش الأول من هذه المعركة، وهو قتل الرسول، وفي اللوحة التاسعة عشرة (الجراح) وصف لاعتداءات الغدر على

المسلمين وحملات التأديب التي قام بها الرسول ضدّ المعتدين، وفي اللوحة العشرين (خواتيم الظلام) حديث عن نهضة الإسلام وتنبّههم لمعرفة العدو من الصديق، وحديث في اللوحة التالية (لحظة الإشراق) عن النصر الأعظم في وقعة الخندق، ثمّ عودة في اللوحة الثانية والعشرين (التطهير) إلى الجهاد ضدّ المشركين وحملة التأديب ضدّ بعض القبائل التي غدرت بالمسلمين، وفي اللوحة الثالثة والعشرين (رحلة الفتح) وصف لمسيرة المسلمين إلى مكة للحج والذعر الذي أصاب قريش، ثم كان صلح الحديبية، وهكذا كان (الفتح المبين) في اللوحة الرابعة والعشرين)، ليتفرّغ الرسول لقتال اليهود في حصون خيبر شمال المدينة بعد أن تآمروا على الإسلام طويلاً كما جاء في اللوحة الخامسة والعشرين (الخلاص)، ثم جاءت لوحة (السفراء) الذين أُرسلوا إلى الملوك تدعو إلى الدين الجديد، ومنهم النجاشي والمقوقس ملك الأقباط في مصر، وقد التفتا إلى الإسلام باحترام شديد، وأهداه المقوقس مارية وسيرين، في حين رفض كسرى بجبروته أن يكون الإسلام ديناً، وفي اللوحة السابعة والعشرين (زحف النور) إلى مكة للعمرة، ولكنَّ قريشاً طردت الرسول بعد ثلاثة أيام من نزوله فيها.

وبدأ المجلد الثالث باللوحة الثامنة والعشرين (الصدى) إذ بدأ الإسلام يتعزّز بالمؤمنين الجدد، وفي مقدمتهم خالد بن الوليد وعمرو بن العاص، ولكن شرحبيل بن عمر الغساني قتل الحارث بن عمير الذي حمل كتاب النبي إليه، فكانت تلك من أبشع الجرائم، وكانت اللوحة التاسعة والعشرون (خارج الحمى) في الثأر من شرحبيل، وكانت المعركة بين المسلمين والروم في مؤتة، وقد استشهد فيها زيد بن حارثة وجعفر الطيار والشاعر عبد الله بن رواحة، لتأتي اللوحة الثلاثون (وأزهر النفاق)، وفيها وصف لما جرى بين بكر القائمة على أصنامها وخزاعة التي لحق بها الضيم نتيجة لإسلامها، فاستغاثت بالمسلمين من المدينة، وكانت اللوحة الحادية والثلاثون (الفتح

العظيم) في زحف جيش المسلمين نحو مكة والمناطق التي استراح فيها هذا الجيش في مسيرته التاريخية، وقد جاء أبو سفيان ابن عمّ الرسول مسلماً قبل أن يصل الجيش إلى مكة، ثم أطبق المسلمون على أمّ القرى من الجهات جميعها، ودخل الرسول الكعبة، واستسلمت قريش مذعنة ذليلة، وقام المسلمون بتحطيم الأصنام، وأذّن بلال في أرجاء الكعبة، وتحدّث الشاعر في اللوحة الثانية والثلاثين (لولا جنود الله) عن معركة حنين ضدَّ جيش الطائف الذي كاد ينتصر على المسلمين لولا تدخل قوّة فوق بشرية، وكانت اللوحة الثالثة والثلاثون (تبوك الامتحان) في استعداد هرقل لحرب المسلمين إذ كانوا في سنة عسراء، فقدّم عظماء المسلمين ما عندهم لتجهيز الجيش، وشاركت نساؤهم في ذلك، وسار الجيش شمالاً إلى تبوك، ثم عاد من دون حرب، وفي اللوحة الرابعة والثلاثين (وتطهرت الجزيرة) وصف للرجال الأربعة النادمين لأنهم لم يشتركوا في حملة تبوك، ورسالة من قيصر الروم إلى النبي، وفي اللوحة الخامسة والثلاثين (الإسلام أولاً) بدايات الوفود إلى الرسول تعلن إسلامها، ومنها الشاعر بجير بن زهير وزيد الخيل سيد قبيلة طيّئ، وقد سماه الرسول زيد الخير، وفي اللوحة السادسة والثلاثين (آخر الوفود) وفود لعبد القيس وبني محارب وتجيب وكندة والشيخ ضمام بن ثعلبة وسواهم، وفي اللوحة السابعة والثلاثين (آخر الفصول) الحجّ الأكبر وخطبة الوداع، وفي اللوحة الأخيرة (فراق الجسد) مرض الرسول ووفاته.

الملامح الملحمية: لا يجوز بأيّ حال من الأحوال أن ينطلق الناقد من آراء سابقة على العمل الفنّي وأحكام جاهزة، وإنّما عليه أن ينطلق من قراءة العمل ليشكّل قناعة وقوّة فيما يذهب إليه، ولذلك يستحقّ العمل الذي قدّمه الشاعر البرادعي التقدير والإعجاب لأسباب كثيرة، وإن اختلف النقاد معه في هذه القضية الصغيرة أو تلك، فعمل بهذا الحجم يتعذّر عليه أن تكون أجزاؤه في مستوى واحد، وهو عمل ضخم ومتقن إلى حدّ بعيد، ولا يُقدم على مثل

هذا العمل إلاَّ من كان واثقاً بقدرته ومؤهلاته، وهو ناجم عن تخطيط طويل وإعادة نظر وتبصّر، وقد قسّم الشاعر عمله إلى ثمانٍ وثلاثين لوحة، وصنع لكلّ لوحة عنواناً مناسباً، ولم يكتف بذلك، وإنّما قسّم لوحاته إلى أقسام (مقاطع - مشاهد) مختلفة العدد، وصنع لكل قسم عنواناً فرعياً مناسباً لمضمون الأبيات التي يتضمنها، والمهمّ في ذلك كلّه العنوان الرئيس للعمل وتسميته بـــ "الملحمة"، وهي جنس شعري معروف، وقد يختلف معه القارئ في هذا المجال، مع أنَّ النزعة الملحمية بادية عليه بقوة، وإن كنت أفضل أن نسمّيها ملامح ملحمية، وهي كثيرة، ومنها:

١ - الطول والحجم: تتسم الملحمة الشعرية غالباً بالطول، وهذا ما أشار إليه أرسطو في كتابه "فنّ الشعر"، وربما كان البرادعي بارعاً في هذا المجال، فهو ذو نفس ملحمي طويل، وكأنه سعى إلى أن ينظم في العربية ملحمة توازي الشهنامة أو الإلياذة أو سواهما، وبخاصة أنَّ الشعر العربي الحديث قد سعى هو الآخر إلى الأعمال الشعرية الطويلة منذ أواخر القرن التاسع عشر، فنظم أمير الشعراء ((كبار الحوادث في وادي النيل)) وقصائد أخرى، كما نظم محمود سامي البارودي ((كشف الغمّة في مدح سيّد الأمة))، وهذا ما فعله بعض شعراء المهجر، كفوزي المعلوف وشفيق المعلوف ونعمة قازان، وسواهم، ولكنَّ البرادعي أراد أن يتجاوز ما نظمه هؤلاء وأولئك طولاً وتمدّداً واتساعاً، فأنجز قصيدته الإسلاميّة التي سمّاها ((ملحمة محمد)) بعد أن عجز سواه عن نظمها، وهي مؤلفة من ثلاثة مجلّدات في ١١٤٤ صفحة من القطع الكبير.

٢ - الملحمة والتاريخ: التاريخ ركن أساسي من أركان الملحمة، وهما توأم، فلا ملحمة من دون تاريخ، وإن كان ثمة تاريخ من دون ملاحم، وهذا الفرق بينهما، وقد فرَّق أرسطو بين وظيفتي المؤرخ والفنّان، ولذلك كان علينا أن ننبّه هنا إلى أنَّ التاريخ في العمل الشعري الملحمي لا يظلّ تاريخاً، وإنَّما

يتحوّل إلى تاريخ نصّي شعري، ويصبح جزءاً عضويَّاً من العمل الفني، حتى إنَّ القارئ يرى فيه شيئاً مختلفاً عن التاريخ، فهو مادة أولية يستفيد منها الشاعر في تشكيل عمله، وهذا ما فعله البرادعي حين استند إلى التاريخ الإسلامي، أو لنقل استند إلى سيرة الرسول r في تشكيل العمل الذي نحن بصدده، فكان في عمله المنجز شيء من أسلوب البرادعي في أعماله الشعرية الأخرى، لأنَّ النّحات واحد والرسام واحد وإن اختلف الموضوع هنا أو هناك.. صحيح أنَّه لم يخرج على الكليَّات والحقائق، وخيراً فعل، ولكنَّ الصحيح أيضاً أنّه حافظ على المستوى الشعري في مجلداته الثلاثة، وهذا ما يُسأل عنه أخيراً، لأنَّ البرادعي يُقدّم عملاً شعرياً.. أما السيرة النبوية فهي مبثوثة في كتب السيرة، وهي كثيرة، ومن هنا رصد البرادعي لقارئه في لوحاته أحداث هذا التاريخ ومفاصله وشخصياته، وكان ذا معرفة عميقة بها وبتفصيلاتها، وقد تقيّد بها حرفياً، واستطاع مع ذلك في غير مكان أن يحلِّق بجناحين نشيطين في فضاء شاعري مفتوح، ولذلك كانت الملحمة بنت الوعي التاريخي والوعي الشعري، وهذا ما تحقّق في هذا العمل الكبير.

٣- الراوي الموضوعي: الشاعر في الملاحم راوٍ لا يتدخَّل في الأحداث تدخّلاً مباشراً، وإنَّما يصفها كما لو أنَّه مؤرخ محايد، وهو في الواقع ليس كذلك، ولم يكن في يوم من الأيام بعيداً عن شاعر المديح إلاَّ في طريقة النظم، فأحدهما يمدح مديحاً مباشراً، والثاني يمدح مديحاً لا مباشراً، فهوميروس كان يتقنَّع بقناع الموضوعية، ولكنه يقف في الحقيقة إلى جانب طرف دون آخر بدهاء فنّي، فهو يحتاج لإقامة البطل الملحمي إلى بطل سلبي مضاد يكون صالحاً للمواجهة، وقد رأينا هذا البطل في كثير من الشعر العربي القديم، فخصم عنترة في المعلقة بطل نبيل وجيه كريم شجاع تخشى فرسان عبس مواجهته في ساحات النزال، وكذا شأن الجيش الذي جاء

لمحاربة مروان بن محمد في قصيدة بشار بن برد، والجيش الرومي الذي سار لمواجهة سيف الدولة (أتوك يجرّون الحديد) في الميمية، وهذا ما فعله البرادعي حين وصف جيش قريش الذي جُهّز لمواجهة الرسول في بدر:

شـــاهَدَ المبعـــوثُ سـيلاً زَحَفَـــا

أو جبـــالاً صَـــلْبُها قـــد نُـــسِفَا

ثـــمَّ ماجَـــتْ نحـــوَ بـــدرٍ كُلُّهـــا

تَبْعَـــثُ الرُّعْـــبَ كـــسَيْلٍ قُـــذِفا

ذلـــك الجَـــيْشُ القُرَيْـــشيُّ الـــذي

جـــاءَ يمحـــو المـــؤمنينَ الحُنَفَـــا

فـــأُلوفُ النُّـــوقِ فيـــه حُمِّلَـــتْ

مـــن جَنَـــى مكَّـــةَ زاداً رَهُفَـــا

ومـــعَ الـــزَّادِ عتَـــادٌ بـــالغٌ

وســـلاحٌ بالمنايـــا رَجَفَـــا

ومـــنَ الفرســـانِ ألـــفٌ أقبَلُـــوا

بـــسيوفٍ حمْلُهـــا مـــا عَنُفَـــا

مـــن ذئـــابِ الكُفْـــرِ أو مـــن أُسْـــدِهِ

كُلُّهُـــمْ للقتْـــلِ سُـــمٌّ ذَعَفَـــا

وجيـــادٌ تَحْـــتَهُمْ راقـــصةٌ

بَطراً تختالُ عـنهم صَـلَفَا (ص ٤٠١ ــ ٤٠٢)

وأبو جهل قائد جيش المشركين لا يقلّ جبروتاً وصلفاً وادعاء عن سواه من أبطال التاريخ المكابرين، وهذه صورة له رسمها البرادعي:

أغْـــضَبَ النّـــصْحُ أبـــا جَهْـــلٍ ومـــا

قالَـــــــهُ عُتْبَـــــــةُ كـــــــانَ الأَسْـــــــخَفَا

فَهُـــــوَ تجـــــديفُ جَبَـــانٍ خـــائِفٍ

كيـــفَ ينـــسى أَحْمَـــداً هـــل ضَـــعُفَا؟

هكـــــذا قـــــالَ أبـــــو جَهْـــلٍ لَهُـــمْ

ثـــــــمَّ نـــــــادى حاقـــــــداً مُرْتَجِفَـــــــا

لَـــــسْتُ بالعائـــــدِ حتَّـــــى تَمَّحـــــي

دَعْـــــــوَةٌ كانَـــــــتْ هُـــــــرَاءً أَجْوَفَـــــــا

فَرَّقَتْنَـــــــا ثـــــــمَّ أَلْقَـــــــتْ بينَنَـــــــا

هـــــــاجِسَ الـــــــشَّكِّ بـــــــدينٍ سَـــــــلَفَا

إنَّنـــــي والـــــلاَّتِ والعُـــــزَّى معـــــاً

سَـــــــأُرِيكُمْ أحمـــــــداً مُلْتَحِفَـــــــا

بثيـــــابِ الـــــذُّلِّ مغلـــــولاً إلـــــى

مَـــــسَدِ الحَبْـــــلِ ذلـــــيلاً أعجفَـــــا

وإلـــــى مكَّـــــةَ خَلْفـــــي راكـــــضاً

وَسَـــأُفْرِيهِ بـــسَيْفي شُـــقَفَا (ص ٤١٠ ـــ ٤١١)

هكذا لابدّ من أن يكون الراوي في الملحمة ذا معرفة مطلقة يستند إلى مرجعيات دينية تاريخية في بناء أحداث قصيدته، ويرويها كما جاءت في كتب التاريخ متسلسلة، وهذا ما توافر في هذه القصيدة إلى حدّ بعيد، فضلاً عن أنّ الشاعر كان خبيراً أيضاً في شعر الحماسة والحروب في التراث العربي.

٤- الغضبة الملحمية: يستحسن أن تقوم الملحمة على غضبة ملحمية تؤجج الصراع والحروب، كما هي الحال في ((الإلياذة))، وفي ((ملحمة

محمد)) غير غضبة لكثرة الأحداث والحروب التي يتناولها الشاعر، مما جعل ملحمته ملاحم، فهو لم يختر حدثاً محدداً موضوعاً لقصيدته، ولذلك جاءت القصيدة طولانية أكثر مما هي عميقة، وحسبي هنا أن أختار غضبتين أفضتا إلى معركتين بين المسلمين وخصومهم، فالأولى كانت نتيجة لما قام به كرز بن جابر الفهري الذي أرسلته قريش، فأغار على أرض بالمدينة وساق إبلها وأنعامها، وكادت الفتنة تقع بين الأنصار والمهاجرين، ولكنَّ الرسول r جنّد أصحابه إلى بدر، وأخذ كلّ منهم يؤيدّه بسيفه ودمه:

صـــرخَ (المقـــدادُ) لَيْثَـــاً هـــادراً:

يــــا رســـولَ اللهِ لـــن نَسْتَـــسْلِما

فـــامضِ بـــالأمرِ الـــذي اسْـــتَوْحَيْتَهُ

لِتَرَانـــا جيــــشَكَ المُلْتَحِمَـــا

شُــــهَدَاءَ نَنْـــصُرُ اللهَ لكـــي

يَنْـــصُرُ اللهُ بنـــا مَـــنْ ظُلِمَـــا (ص ٣٨٨).

وغضبة الرسول الثاني كانت نتيجة لما جنته يدا شرحبيل بن عمرو الغساني الذي قتل الحارث بن عمير غدراً، وهو يحمل إليه كتاب النبي ويدعوه إلى الإسلام، ولذلك جهَّز الرسول جيشاً لتأديب ذلك الحاكم:

نَظَّـــمَ المختـــارُ ذاكَ الجـــيشَ فـــي

ضَـــحْوَةِ الزَّحْـــفِ وكـــان المُبْتَـــدَا

عنـــدما نـــادى لزيـــدٍ قـــائلاً:

أنـــتَ لِلْجَـــيشِ أميـــرٌ أُفْـــرِدا

فـــإذا اسْتَـــشْهَدَتَ يـــأتي جَعْفَـــرٌ

حـــاملاً رايـــةَ جـــيشٍ مُقْتَـــدَى

وإذا القتـــــلُ دنـــــا مـــــن جَعْفَـــــرٍ

ليكـــــــونَ البطـــــــلَ المُسْتَـــــــشْهِدا

فيكـــــــونُ ابْـــــــنُ رَوَاحٍ بَعْـــــــدَهُ

قائدَ الجيشِ الأميرَ المُنْجِـدا (ص ٧٨٥ ــ ٧٨٦).

٥- المعارك الملحمية: لابدّ في الملحمة من معارك بين قوّتين: قوّة الخير وقوّة الشرّ، أو قوّة الصديق وقوّة العدو، ويكون القتال نزالاً فرديّاً أو جماعيّاً، وهذا ما توافر في ((الإلياذة)) وفي كثير من الشعر العربي، ويتوافر هذان النزالان بكثرة في هذه القصيدة التي تحتّل المعارك صفحات طويلة منها، فالنزالات الفردية كثيرة، وكان البطل الإسلامي الأبرز فيها عليّ بن أبي طالب، فقد برز لعتبة بن ربيعة (ص ٤١٧)، كما برز لعمرو بن ودّ (ص ٥٦٠) وبرز أيضاً للبطل اليهودي مرحب (ص ٦٥٩ ــ ٦٦٠). أما النزالات الجماعية فكانت كثيرة، وفيها أسماء من سقطوا شهداء، كما حدث في معركة بدر (ص ٤٢٦) وما بعدها، وكذا شأن معركة أحد التي قال فيها الشاعر:

والتقـــى الجَمْعَـــانِ فـــي معركـــةٍ

كالأســـــاطير لِـــــــرَاوٍ سَـــــــطَّرا

فَمِئَـــاتُ المـــسلمينَ انْـــدَفَعُوا

مِثْـــلَ آلافٍ بَـــدَوْا بـــل أَكْثَـــرا

فَـــالزُّبَيْرُ اقْـــتَحَمَ الـــشِّرْكَ كمـــا

يَزْحَفُ السَّيْلُ على قَحْطِ الثَّـرَى (ص ٤٧١)

وإذا كانت الآلهة في الملاحم الإغريقية تتدخَّل في المعارك لمصلحة هذا البطل أو ذاك وهذا الجيش أو سواه، فإنَّ الملائكة تدخَّلت في هذه القصيدة لمصلحة المسلمين في وقعة بدر، وقد خاطب الشاعر جنود الله بأنَّ نصره قريب وملائكته يحاربون إلى جانب المؤمنين:

يـــا جُنُـــودَ اللهِ لَـــستُمْ وَحْـــدكُمْ

فـــي لهيـــبِ الحَـــرْبِ بـــل تـــدنو الظِّـــلالُ

جـــاءَكُمْ جِبْرِيـــلُ فـــي كَوْكَبَـــةٍ

مـــن جنـــودِ الله فاحتـــدَّ القِتـــالُ

مـــن رأى بَـــدْراً رأى أُعْجُوبـــةً

تَخْـــرِقُ المـــأْلُوفَ كـــي يَبْـــدو المحـــالُ

يَرْفَـــعُ المـــسلمُ ســـيفاً فَيَـــرَى

عُنُقـــاً يهـــوي أَحَـــقٌّ أمْ خيـــالُ

إنَّهُـــمْ أَلْـــفٌ أَتَـــوْا فـــي وَمْـــضَةٍ

مـــن ضِـــيَاءِ اللهِ يُخْفِـــيهِمْ رِجـــالُ

يَنْـــصُرُونَ الله كَـــيْ يَنْـــصُرَهُمْ

صَدَقَ اللهُ بمـــا انقـــضَّتْ نِـــصَالُ (ص ٤٢٥)

وإذا كان المسلمون من حلفاء الملائكة فإن جنود قريش حلف لإبليس (٤٢٩).

٦- البلاغة الكلاسيكية: ثمة ملامح ملحمية كثيرة أخرى يجدها القارئ في هذا العمل، نكتفي بذكرها هنا خوف الإطالة، ومنها: نبل الموضوع، فهو يتناول حياة الرسول والصحابة، وهو موضوع جليل وشخصياته تنتمي إلى عهد بطولي غابر، ومنها الصراع بين قوى الخير والإيمان وقوى الشرّ والضلالة، ولذلك لابدّ من أن ترتكز الملاحم على القيم الروحية والقومية، وهذا ما يتوافر في هذا العمل، ومن هنا فإنه يحتاج إلى بلاغة كلاسيكية رصينة، وهي طوع يدي الشاعر خالد محيي الدين البرادعي في انتقاء المفردات المناسبة وقوة التراكيب ومتانتها وسلاسة الإيقاع وحيويته، ومع ذلك

لا يسلم الشاعر من الوقوع في بعض الهنات التي لا يجد القارئ لها تفسيراً، كما في قوله:

سَـــوْفَ لَـــنْ تُعْبَـــدَ فـــي الأرضِ ولا

لاسْمِكَ الأَقْـدَسِ فـــي الكـــونِ كَمَــالُ (ص ٤٢٣)

أو قوله:

بَعْـــدَمَا عَـــانَى رَسُـــولُ اللهِ مِـــنْ

سَـــدَنَاتِ الكُفْـــرِ مـــا أَفْنَـــى وشَـــرَّدْ (ص ٥٨٢)

- هذا العمل والسيرة: عمل كلاسيكي فذّ ومتقن ونبيل سار بالأحداث في تصاعد تاريخي منطقي خطوة فخطوة، واهتم بالتفاصيل والمحطات، وهو عمل طويل، لأنَّ الشاعر لم يختر حادثةً محدّدة في حياة الرسول، وإنَّما تناول في عمله زمناً طويلاً من حياة الجزيرة العربية قبل ولادة الرسول في اللوحة الأولى إلى وفاته في اللوحة الأخيرة، وهذا ما يبعد العمل عن الملحمة، بل كان الشاعر يخضع أحياناً إلى تقانة تقليدية في السرد، وهي الانقطاع ليقفز من حدث إلى آخر، فقد انقطع السرد في بيت وحيد مدة طويلة بتحديد عمر الرسول:

كانَ يَطْوي أربعينَ انْتَظَمَتْ

حَوْلَ جِيدِ العُمْرِ ياقوتاً وَدُرًّا (ص ٦١)

وكان قبل صفحات قد قفز قفزة زمنية أخرى عن طريق انقطاع السرد:

وإذا خمسٌ وعشرونَ انْقَضَتْ

من حياةِ المُصْطَفَى هُنَّ ابْتِلاَءُ (ص ٥٤)

ويمكن أن يلاحظ القارئ هذا الانقطاع بطريقة أخرى حين يجد في كلّ مقطع من مقاطع اللوحة حدثاً محدداً (إسلام عمر -إسلام حمزة- إسلام...)، وهذا لا يجوز في الملحمة.

وثمة قضية أخرى تقرّب هذا العمل من السيرة، وهي أنّ في الملحمة حبكة واحدة، في حين أنَّ في هذا العمل غيرَ حبكة وغير حكاية، فالشاعر يريد أن يقدِّم عملاً كاملاً عن الرسول أكثر مما يسعى إلى تقديم ملحمة فنية، فقد ذكر كلَّ شاردة وواردة في هذا العمل، مما يخالف رأي أرسطو في الملحمة التي هي أولاً وأخيراً بناء، وهو يرى أنَّ على الشاعر أن يكون صانع حكايات قبل أن يكون شاعراً، وللملحمة عند أرسطو فعل واحد تام لإنتاج اللذة.

وبعد، فإنَّه من الإنصاف لشاعرية البرادعي أن نشير هنا إلى أنَّ البرادعي أنجز ما لم يستطع سواه من الشعراء القيام به، فقد وعد عمر أبو ريشة غير مرّة أنَّه بصدد نشر ((ملحمة محمد))، ولسنا ندري مصير تلك الملحمة، مع أنَّه نشر قصيدة بهذا العنوان تتضمن مئة بيت بالتمام والكمال، ولكنّ البرادعي أنجز عمله بصمت ودون إعلانات ومقدمات، وقدّمه للقارئ في ثلاثة مجلدات مع الفاتحة والقصائد الثلاث، وهو لا يقلّ تجديداً وشاعرية عمّا قدّمه أبو ريشة دون الدخول في الموازنات، ولكن ينبغي أن نذكر هنا أن النقد لم يتحرّك لإنصاف هذا الشاعر النشيط، وكأنَّه قد اتخذ منه ومن أعماله موقفاً سلفاً، ولذلك عليَّ أن أُحَيِّي هذا الشاعر الصديق على هذا العمل، وأدعوه لمواصلة الإبداع، فقد يأتي يوم قريب يلتفت إليه النقاد.

الأبيات من:

- ملحمة محمد (٣ مجلدات)، المبدعون للدراسات والتأليف والترجمة والنشر، يبرود، ٢٠٠٨.

الصفحات متسلسلة في المجلدات الثلاثة، والرقم المشار إليه في المتن يشير إلى رقم الصفحة من دون ذكر المجلّد.

قراءة في البطل الأسطوري في ملحمة "مارد الزنبق أغفى" للويس الرزق

-١-

الإنسان - كما يقال عند بعض علماء التحليل النفسي- حيوان حالم، والحلم أساس الخلق والإبداع، ولولاه لما استطاع الإنسان أن يخترق الفضاء، ويجوس أعماق المياه، فهو، منذ بدأ يعي وجوده، أخذ يفكر فيما حوله، ويدرس حالته ضمن هذا الكون العجائبي، وأخذ يفكّر في الخروج من عالمه المحدود إلى عالم لا محدود، ويتوق إلى اكتشاف المجهول، فأخذ يحلم بالطيران كالطيور التي كان يراها تعبر الفضاء من حوله، وأخذ يحلم باختراق أعماق المحيط والزواج من حوريات البحر والسّكنى في أعماق المياه، وليس ذلك فحسب، بل تاق إلى أن يتزوّج من الجنيات اللواتي لا تعرف أجسامهنّ الذبول، وعبّر عن ذلك كلّه بأنواع من الفنون المختلفة، كالرقص والكهانة والسّحر والشّعر، للشفاء من المرض والخلاص من الموت واكتشاف المجهول، ثمّ عبّر عن ذلك بأوابده التي تدلّ على تفكيره مثل الثور المجنح عند الآشوريين وأبي الهول عند المصريين، وكحوريات البحر في حكايات الجدّات، فكان البطل الأسطوري.

إن البطل في الأساطير ذو صفات إلهية وصفات بشرية، فهو خارق للمألوف في صفاته الأولى، وهو عادي في صفاته الثانية، ويصيبه نتيجتها ما يصيب الجنس البشري، ولا نريد أن نتوقف، هنا، عند جلجامش في الأسطورة

البابلية، أو أخيل في "الإلياذة" أو أوديسيوس في "الأوديسة"، ولكننا نودّ أن نقول: إنّ في داخل كلّ بشري بطلاً أسطورياً، فما دام الإنسان حالماً فهو يتوق إلى أن يكون هذا البطل، وإلاَّ ما عاد للحياة من طعم إزاء الموت الذي يحصد البشر حصداً.

ويتجسّد البطل الأسطوري في الشعر على أفضل وجه، فالشعر قرين الأسطورة شئنا أم أبينا، ولا ينسج الشاعر ألفاظه إلاَّ ليكون مختلفاً، وتتجلّى صورة هذا البطل في شعرنا العربي القديم في موضوعات المديح والفخر والرثاء، فالممدوح ذو صفات خارقة للعادة من كرم وشجاعة وعفّة ونبل..، وإذا وقفنا عند صورة سيف الدولة في بعض قصائد المتنبي تجلّت صورة هذا البطل في أجلى ملامحها، ومنها قوله:

وقفت، ومــا فــي المــوت شــكٌّ لواقــفٍ

كأنَّكَ فــي جفــنِ الــردى وهــو نــائم

تمــرُّ بــكَ الأبطــالُ كلمــى، هزيمــةً

ووجهُــكَ وضَّــاحٌ وثغــرُكَ باســمُ

ولا تتجلى صورة هذا البطل في الشعر في حياته فحسب، وإنما تتجلّى أيضاً بعد مماته، فالبطل الأسطوري في الرثاء قديم منذ العصر الجاهلي، فالخنساء، مثلاً، في كلامها على صخر جسّدت في شخصيته أروع صورة للبطل الأسطوري، ومنها قولها:

وإنّ صــخراً لوالينــا وســيّدنا

وإنّ صــخراً إذا نــشتو لنحّــارُ

وإنّ صــخراً لتــأتمُّ الهــداةُ بــهِ

كأنّــه علــمٌ فــي رأســهِ نــارُ

مناخ القصيدة العام رثائي تفجّعي، لكنّ البيتين ليسا رثاء، ولا مديحاً ولا فخراً، ولكنك تستطيع أن تقول: إنّ الأغراض الشعرية والأجناس تتداخل في التجربة الشعرية الحقيقية، لأن ينابيع الألم تجتاز كلّ الحدود، فقد خرجت الخنساء من الرثاء إلى الفخر والمديح والاعتزاز، فانبثق الفرح من الحزن، والابتهاج من المأساة، فأنت ترى في دموعها رضا، وفي نواحها زغاريد العنفوان، وفي زغاريدها نواحاً، وهي لا تسير وفق ما يريده النقد منها، هي تنظم شعر التجربة، أو قلْ: هي تنوح شعراً وتغنيّ شعراً، وهذا هو شعر الفقد وشعر النواح والعاطفة، ولذلك كان رثاؤها لصخر شعراً هارمونيّاً في موضوعاته، وإحساساته وألوانه وأجناسه.. شعر لا يتقيدّ بقيود العقل، ولا يُحدّ بحدود المنطق.. شعر يجتاز الحدود التي نرسمها ونلقّنها للشعراء الواعدين والمبتدعين، ولكن الشعر الخالد هو الذي يفرض علينا قواعده وقوانينه، ثم ينساها ليتجاوزها إلى قواعد وقوانين أخرى.

القيود حدود يفترضها المجتمع ليتساوى أفراده ويعيشوا ضمن نظام وعادات متماثلة، ولكننا إذا تركنا للإنسان أن يعبّر عن إحساساته بحرية كاملة كان لكلّ منا طريقته الخاصة، فهذا لويس رزق يُعيد علينا صورة الأم الثكلى، وهي تودّع ابنها الشاب إلى مثواه الأخير، فهي لا تتقيّد بقيود، وإنما تودّع ابنها برقصة وثنية، هذا الارتجاع الوثني ربما كان محاولة منها لإعادته إلى الحياة قبل أن تخفيه الظلمة عنها، أو أن تلده مرّة أخرى:

وعريسٌ مُغْمَضُ العينينِ

معصوبُ الجبينْ

نائمٌ في حضنِ مِذْوَدْ

وعروسٌ من بني الأصفرِ

ربداءُ تجوسْ

تملأُ الأقداحَ من قَطْرِ الجفونْ

ذاكَ رقصٌ وثنيٌّ البذَخِ يا أمّ

العريسْ

كلُّ شيءٍ يتجدَّدْ

ربما كان فتىً والآن يُولَدْ.

-٢-

استطاع الشاعر لويس رزق أيضاً في ملحمته الرثائية الطويلة "مارد الزنبق أغفى" التي صدرت مؤخراً في دمشق أن يجسّد هذا البطل الأسطوري في شخصية ولده الطبيب الذي قتله إهمال طبيب مشهور بجشعه المادي.

تتألف هذه القصيدة من ستة وعشرين نشيداً إضافة إلى تمهيد بعنوان "أصداء الوداع" ومقدّمة في الشعرية بعنوان "رؤية أدبية"، والكتاب من القطع الصغير في مئة وعشرين صفحة.

يسرد الشاعر ويصف في أناشيده سيرة البطل الأسطوري في شخصية ولده الطبيب بطل عمله الشعري، فهو مختلف عن أترابه في نشأته وذكائه وصفاته، وتبدأ هذه الشخصية في الظهور في الأنشودة الثانية في الولادة واحتفال الأهل بالطفل الوليد، ويتوقف الشاعر في الأنشودة الثالثة عند طفولة ابنه، وهو بين الثانية والسادسة، وكان يقوم ببعض الألعاب مع والده، ثمّ يصوّر نشأة ابنه التعليمية ونكاءه في الأنشودة الخامسة، ودخوله إلى كليّة الطبّ في الأنشودة الثامنة، ولقاءه بزميلة له في الدراسة، وقد تعاهدا على حبّ نقيّ عذري في الأناشيد (٩ - ١٠ - ١١ - ١٢)، ويتخرج الشاب طبيباً في الأنشودة الرابعة عشرة، وتبدأ مواجهة الطبيب المريض للموت في الأناشيد (٢١ - ٢٢ - ٢٣)، وتكون المأساة والجنازة في النشيد الرابع والعشرين.

في النّص الشعري بطلان: البطل الأسطوري والبطل المقابل أو المضاد أو السلبي، ويمكننا أن نتتبّع صفات كلّ منهما في هذا العمل الشعري.

تبدأ ملامح البطل الأسطوري تتشكّل في الأنشودة الخامسة، فهو متفوّق على أقرانه في الدراسة تفوقاً يدعو إلى العجب، فذكاؤه غير عادي، وليس ذلك فحسب، وإنما هو على شيء غير قليل من الجمال والفضيلة والمحافظة على القيم، إضافة إلى النقاء والنبل والثقة في النفس، ولم تزده التجارب إلاَّ نبلاً وعطاءً:

طالــــبٌ واثـــقُ المـــشيئةِ، يرتــــا

د، ضُحى العمــرِ، هـــادفٌ، صَــيَّابُ

يخـــزُنُ اللهُ للفـــضيلةِ فـــي عينيـــه

كنـــــزاً، وتنثُـــــرُ الأهـــــدابُ

صيغ من بهجــةِ الحيــاة، ومــن دفءِ

غناهـــا، مـــن جـــوهرٍ لا يُـــشاب

قِـــيمٌ فـــاحَ عَرْفُهَـــا مـــن وِعَـــاءٍ

ذهبــــــيٍّ بريقُـــــــهُ خـــــلاّبُ

هـــادئُ الـــنفس، مطمـــئنٌّ، رَخِــيّ

الطبعِ، عَــذْبٌ، رَحْــبُ البِطــانِ مُهَــابُ

كوكــبٌ دَرَّ مـــن بـــصيصِ المجــرّاتِ

مُــــضيءٌ، إذا ادلهــــمَّ الغِيـــــابُ

لم يكدْ يصحو منْ أنــاهُ ســوى غمــز

الريــــاحين، نَفْحُهـــــا أطيـــــابُ

لـــم يعكّـــرْ صـــفاءَهُ حَـــسَدُ الـــبعضِ

ولا هـــــزَّ أيكَـــــهُ العيّـــــابُ

قطّرَتْهُ الحيـــاةُ مـــن خَبَـــثِ الـــضَّعْفِ

نقِيّـــــاً، وزانَـــــهُ الوَهّـــــابُ

يُولـــدُ الـــصقرُ حـــافلاً بمعانيـــهِ

فإنْ تمّ، فالــذرى والقبــابُ (ص٣٨ – ٣٩)

وهو في عيني زميلته ميساء باهر، مرح، عذب السجايا، لطيف، بعيد الطموحات، واثق، مهيمن، عفيف، نبيل، حاضر البديهة والوعي، قويّ الحجاج، يساعد أترابه بلا منة، صادق في صداقاته وحبّه، وهو وحيد عصره، ثم هو على لسانها:

مَــنْ فتــى يحتــذي الألوهـــةَ؟ حتـــى

خِلْــتُ نـــورَ الـــسّماءِ فـــي جلبابِـــهْ

أوجُـــودٌ فـــي واحــدٍ؟ أم وحيـــد

فـــي وجُـــودٍ؟ جمالُـــهُ فـــي اغترابـــهْ

كَمُـــلَ اللهُ فـــي كمـــالِ برايـــاهُ

فـــوفّى فـــي الـــبَعْضِ كـــلّ حِـــسَابَهْ

يُصطفى المــرءُ فــي قليــلِ ســجاياهُ

فمـــا للكمـــالِ مـــن أصـــحابهْ

هل يعي الحُسْنُ نفسَهُ؟ هل يعــي العــو

دُ مزايـــا العبيـــرِ مـــن أطيابـــه؟

أتُعيـــدُ الحيـــاةُ أســـطورةَ النـــر

جسِ يَفْتُّر ناهضاً من ترابــه(ص ٥٥ - ٥٦)..

ولا بدّ في الأعمال الشعرية التي تشبه الملاحم والأعمال الدرامية من بطل مقابل، وهو وجه آخر يختلف عن وجه البطل الأسطوري، فإذا كان بطل الخير يتسم بالعفة والنبل والصدق والوفاء وحسن الطوية فإنّ

البطل المقابل جشع، وضيع، كاذب، خبيث، شرير، وقد أرهص الشاعر لدخول هذا البطل إلى عمله الشعري في مفتتح الأنشودة الثانية عشرة:

بينما يخطرُ عبدٌ فوق أشلاء الضميرْ

يحصدُ الزَّهرَ وأغصانَ الخميلهْ

شرهَ الجوفِ،

أنانيَّ السليقهْ

جاءَ من شؤم المصيرْ

يا طبيبَ الموتِ،

مهلاً

لا تدَنّسْ فرحَ اللهِ بنا

لا تدّنسْ ضحكةَ الحبّ الطليقهْ ص (٦٥)

ثمّ أرهص له في مفتتح الأنشودة الثالثة عشرة في صورة الخنزير البّري الذي قتل الإله أدونيس (تموز):

لم يكن بالبالِ يا تلكَ الدروبْ

أنّ في الغابةِ خنزيراً سَيُودي

بالحبيبْ

فالجراحُ القاتلهْ

شربَ الزهر دماها حاملاً

تذكارها (ص ٦٩)

ثم يظهر البطل المقابل في الأنشودة السادسة عشرة في ثياب طبيب شرير، جشع يتلاعب بأعمار الناس كالحواة، وتبدلت الحال في هذا المشفى الذي شُيّد لخدمة البشرية، فإذا هو ينتقل إلى استغلالها، وغدا المشفى مصدراً

للكسب غير الإنساني، ثم صار المشفى حانوتاً وهو يصف البطل المقابل في الأنشودة الثامنة عشرة:

وطبيـــبٌ، بـــادي البـــشاشة والأنـــسِ

أنيــــقٌ، لكنّــــه ذئـــــبُ شــــاتِهْ

كانَ رثَّ الـضمير، كالطلــلِ الخـاوي

يمـــرُّ المنــــونُ مــــن فجواتِـــهْ (٩١)

وتحوّل الطبيب في الأنشودة التاسعة عشرة إلى تاجر سوّام وسمسار للموت:

وطبيـــــبٌ هنـــاك، يجمــــعُ أرباحـــاً

ويُحـــــصي، وتعْظــــمُ الأرقـــــامُ

مـــا تـــوانى يجـــرّ نـــاعورة اليـــأسِ

بليــــــدٌ، مـــــــزاودٌ، سَـــــــوَّامُ

خـــابَ فيـــه فـــألُ الحيـــاةِ، ففيـــهِ

كــلُّ خيــرٍ لــدى الحيــاةِ سُــخَامُ (٩٦)

وتتكرّر هذه الصورة في الأناشيد الأخيرة إلى أن يلاقي البطل الأسطوري وجه ربّه قبل الأنشودة الرابعة والعشرين.

- ٣-

في النص الذي نحن بصدده تداخلات وتقاطعات في المحتوى والمستويات والبنية والشكل، فثمة تداخل بين الواقعي والأسطوري، فالبطل الأسطوري محور لهذا التداخل، فهو بشري في حياته العادية، أسطوري في بعض صفاته، وقد مرّ معنا عدد من هذه الصفات وتلك، ثمّ إن شعر التجربة هو شعر الممكن والحلم والأسطورة، ويستطيع القارئ الجادّ الخبير أن يتوقف عند صفات أخرى لم نأتِ على ذكرها في هذه العجالة.

وثمة تداخلات بين مستويات الموت والحياة، فالبطل في سيرته صورة من صور الحياة الزاهرة في عيني ذويه وعشيرته وقومه، وصلته بأهله وبمجتمعه تشير إلى هذه الحياة الصاعدة، ولكنّ الخنزير البري الذي يحمل الموت بين نابيه يتربصّ به قرب دروب الغابة، ثمّ إن الحبّ الذي يربط البطل بزميلته صورة أخرى من صور الحياة التي خبّأ لها القدر ما خبّأ لها، وفي العنوان صورة أخرى من التداخل بين الموت والحياة، فـ "مارد الزنبق" صورة من صور الحياة المتأججّة، ولكنّ الفعل الماضي "أغفى" جاء ليضع حدّاً لهذه الحياة بانتصار الموت والشرّ والرذيلة على الحياة والخير والفضيلة، وكأنّ الشاعر يدين بهذا الانتصار العصر دون أن يقول ذلك مباشرة، والنص في نهاية الأمر خطاب شاعر مفجوع للموت العاتي القويّ المارد الكائن في كل حياة والذي مسّه بضرّ، وهذا ما جاء في "أصداء الوداع" ومنها:

أيُّهـا المـوتُ، أيّهـا الـرَّعَشُ النافـذُ

فـي القلـبِ، والـسِنانُ الوَلُـوبُ

يـا عـريسَ الحيـاةِ، زُفَّـتْ لـدنياكَ

وأعمارُنـا عليهـا طُيـوبُ

كـم تخطَّفْتَهـا بعنقـاءَ لا تلـوي

وغَيَّبْـتَ مـشتهىً لا يـؤوبُ

حَـسْبُنا مـن أسـاكَ أنّـكَ جـلاّدُ

المحبّـين، خَـصْمُ مـا نـستطيبُ

كـم مـن الأمهـاتِ راحـت تُفاديـكَ

فـذي والـهٌ، وتلـكَ سـليبُ

مـــاردٌ أنـــتَ، مـــاردٌ، لـــيس يُنجـــي
من يديهِ الترغيبُ والترهيبُ (ص ١٥ - ١٦)

وثمة تقاطعات الماضي الزاهر والحاضر الموبوء، يفصّله الشاعر بين ماضي المشفى أو المبرّة الإنسانية في الأنشودة الرابعة، وبين هذا المشفى وقد تحوّل إلى حانوت في زماننا للبيع والشراء والموت في الأناشيد قبل الأخيرة، وفيه لقي البطل مصرعه، والشاعر يوازن بين زمنين ويفاضل بينهما على طريقة الشعراء الرومانسيين الذين يرون الماضي زمن البراءة والصفاء الدائمين.

وثمة تداخلات بين السرد والوصف الشعريين، فالنص الذي بين أيدينا طويل متكامل، وفيه من السرد والوصف ما فيه من كلّ أنشودة، حتى إنهما يتداخلان في الأنشودة الواحدة، والأمثلة على ذلك كثيرة.

وثمة تداخلات أخيرة وتنويعات في الشكل الموسيقي بين شعر التفعيلة والشعر العمودي، فلويس رزق شاعر عمودي، ولكنّه يزاوج هنا بين الشكلين، فهو في التمهيدات في كل أنشودة يستخدم تفعيلة "فاعلاتن" وكأنّ هذه التمهيدات الجوقة في العمل المسرحي القديم لتشرح أو تتمّ ما بعدها أو ما قبلها، ثم هو يعود بعد ذلك في بنية الأناشيد إلى وزن الخفيف الذي ساد وهيمن في الأعمال الملحمية والدرامية الطويلة، وهذا التزاوج بين الشكلين الموسيقيين يُعيدنا إلى "المواكب" لجبران خليل جبران وإلى بعض أعمال بدر شاكر السياب، فالشاعر يعزف على وترين معاً، ناهيك عن تغيير حرف الرويّ بين نشيد وآخر في وزن الخفيف.

بقي كلمة أخيرة لابدّ من أن نقولها، وهي أنّني - وهذه وجهة نظر قابلة للنقاش - كنت أتمنى على الشاعر لو توقف عند نهاية الأنشودة الرابعة والعشرين، لكان العمل أعمق دلالة وبلاغة واجتهاداً وتأويلاً ورسوخاً في ذهن المتلقّي المعاصر، لكنّ الشاعر أبى إلاَّ أن يضعنا إزاء إحساسات الشاعر

الغنائي في الأنشودتين الأخيرتين، ومع ذلك فإن "مارد الزنبق أغفى" ليس ملحمة، وإن كان فيها كثير من العناصر الملحمية، وليس رثاء خالصاً، وإن كان موضوع الرثاء هو المهيمن على الأناشيد، وإن كان الشاعر أيضاً الوالد المفجوع بولده وأمانيه، وهو يحترق بأتون إحساسات التجربة الشعرية الحقيقية، وليس العمل مديحاً أو سوى ذلك من أغراض وأجناس.. إنه شعر حقيقي تفاعل فيه الوصف والسرد والإحساس البشري الراقي في مخيّلة شاعر قدير.

الأبيات من:

مارد الزنبق أغفى، دار المجد ، دمشق، د. ت.

القناع الدرامي
قراءة في قصيدة (رؤيا يوحنا الدمشقي)

حاول شعراء الحداثة الاتجاه ببنية القصيدة الغنائية إلى مسارب الشعر الموضوعي للتخلص من الخطابة والرتوب والصوت المفرد والتقرير والمباشرة، وبخاصة في عصر عُرِفت فيه أجناسٌ أدبية مختلفة، وعُرف فيه النثر ازدهاراً وتحولات واسعة في القصة أو الرواية التي أصبحت ديوان العصر، ولم يبقَ فيه الشعر وحيداً، ولذلك كان على الشعراء أن يجدّدوا أساليبهم ووسائلهم ليحافظوا على مكانة الشعر، فمال رواد الحداثة إلى استخدام القناع الدرامي الذي كان الوسيلة الأكثر نجاعة وانتشاراً في الشعر العربي المعاصر في العقود الثلاثة الأولى من النصف الثاني في القرن العشرين، ومنهم السياب وحاوي والبياتي وأدونيس، والجيل الذي تلاه، ومنهم أمل دنقل ومحمد عمران وعلي الجندي وسواهم.

والقناع وسيلة درامية استخدمها الشعراء للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة في القصيدة الغنائية، وهو تقانة جديدة لخلق موقف درامي يُضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية يستعيرها من التراث أو الواقع، ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير مفرد المتكلم (أنا) إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يفصل صوت الشاعر عن صوت هذه الشخصية، ويصبح الصوت النصي مزيجاً من تفاعل صوتين تفاعلاً عضوياً، إلا حين يميل الصوت إلى القرائن النصية لتذكير المتلقي بأنّ النص يشير إلى

تجربة معاصرة، ولذلك يكون القناع وسيطاً بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الماضي بصوت الحاضر، وصوت الحاضر بصوت الماضي، كما يندغم الذاتي بالموضوعي، والموضوعي بالذاتي للتعبير عن تجربة معاصرة[١]، وإن كان الصوت النصي يميل أحياناً إلى هذا الزمن أو ذاك، وإلى تجربة الشاعر أو تجربة الشخصية المستعارة حسب القرائن التي يقدّمها كل نص على حدة.

وإذا كانت بنية قصيدة القناع مركبة من صوتين (الشاعر/ الشخصية) في زمنين (الحاضر/ الماضي) فإن الصوت النصي يتضمن عناصر وصفات من هذا الصوت وذاك من دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة تطابقاً نهائياً، لأن ذلك يعني إلغاء أحد الصوتين وأحد الزمنين، وهذا يعني إلغاء أحدهما لمصلحة الآخر، وهذا عيب فني قاتل[٢] يلغي الهدف من استخدام القناع الذي قد يكون أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك، فالقرب شيء، والتطابق شيء آخر[٣]، ولذلك كان القناع وسيلة تناصية أو حيلة بلاغية أو رمزاً لتحويل القصيدة من المباشرة إلى اللامباشرة، مع أنّ الهدف من استخدام هذه الوسيلة لابدّ من أن يظل واضحاً لدى القارئ، وهو الحديث عن تجربة معاصرة يعيشها الشاعر، وهذا يعني أنه لابدّ من أن يكتشف القارئ بنفسه وبمساعدة القرائن النصية أن المقدم والمقصود هو الحاضر، وما القناع سوى وسيلة إخفاء وإبعاد فنية، ولذلك جنح الشاعر إلى الاستفادة تناصياً من تجربة أو حدث أو موقف أو رؤيا في الماضي اتصف بها صاحب القناع، ليعيدها إلى الأذهان ضمن تجربة جديدة مماثلة أو معادل موضوعي، فتتعدّد الأصوات في بنية القصيدة، وتتفاعل هرمونياً ودرامياً، ليبتعد بذلك قليلاً عن الصوت الأحادي والمباشرة، ويُضفي على عمله الشعري شيئاً من الموضوعية والتعدّد والاختلاف والتكامل والغموض الفنّي الشفاف، وكلما كان الحدث المستعار من الماضي شائعاً في أذهان القرّاء كان الاتصال بين النص

والجمهور سليماً[٤]، ومن هنا كان على الشاعر أن يستفيد من قناعه في تجلية التجربة المعاصرة، فالسياب تقنّع بقناع النبي أيوب في قصيدتيه (قالوا لأيوب)، و(سفر أيوب) ليتحدّث عن مرضه لعلّ معجزة تحلّ في الحاضر كما حلّت في الماضي، وخليل حاوي تقنّع بقناع السندباد البحري في قصيدتيه (وجوه السندباد) و(السندباد في رحلته الثامنة) ليستبطن مغامراته الداخلية وسفره في أعماق الذات، وكان أمل دنقل يتحدث عن تجربة الصلح المعاصرة حين تحدّث على لسان كليب في قصيدته (لا تصالح)، وحين تحدث على لسان اليمامة في قصيدته (مراثي اليمامة)، وكان ثمة قرائن نصية تومئ إلى ذلك، فكانت هذه القصائد ناجحة، لأن القناع يساعد القارئ في معرفة الدلالة المعاصرة التي يتجه إليها النص.

قصيدة (رؤيا يوحنا الدمشقي):

لابدّ أولاً لقراءة قصيدة (رؤيا يوحنا الدمشقي) لشوقي بغدادي من أن نتوقف عند العنوان، وهو مؤلف من ثلاث كلمات متلازمة مترابطة تشكل خبراً لمبتدأ محذوف، فقد أضاف كلمة يوحنا إلى رؤيا ووصفه بـــ (الدمشقي)، وكأنه يحدّد صاحب الوجه التراثي، ولكن التحديد هنا مخاتل وانزياحي، وكثير من القراء يذهبون مباشرة إلى يوحنا الدمشقي (النبي يحيى) الراقد في مسجد بني أمية، لأنّ الصفة توهم بأنها تشير إليه، في حين أنها تعود إلى الشاعر نفسه على طريقة أدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي)، وهذا يعني أن الشاعر لا يذهب إلى التراث إلا بصفته مشجباً يعلق عليه تجربته ورؤاه، أو هو ستارة يتخفى وراءها ليحمّلها تبعات ما يريد أن يصرّح به في قصيدته، ولذلك علينا أن نُعيد البحث عن صاحب الوجه الحقيقي الذي حمله الشاعر أفكاره ورؤاه من دون أن يحدّده في قصيدته، وإن كان قد حدّد صفة من أهم صفاته، وهي أنه صاحب رؤيا، فعلينا أن نختار شخصيتين سُميّتا بيوحنا، ووردتا في (العهد الجديد)، وهما يوحنا المعمدان ويوحنا الرسول.

يوحنا المعمدان، وهو ابن زكريا وأليصابات وقريب السيد المسيح، نبيّ ضحّى بحياته في سبيل كلمة الحق، وهو من أصحاب الرؤيا[٥]. أما يوحنا الرسول فهو ابن زبدي، وأمّه سالومي، وهو أخو يعقوب، وقد كان يعمل صيّاداً مع أخيه، فاتخذهما المسيح تلميذين له، وكان يوحنا أقرب التلاميذ إليه، وكان يحبّه ويقدّمه، ولذلك هو يوحنا الحبيب، وقد أرشده الروح القدس لكتابة خمسة أسفار في العهد الجديد: إنجيل يوحنا، ورسائل يوحنا الثلاث، ورؤيا يوحنا[٦]، ولذلك هو صاحب رؤيا، ونرجّح أن تكون شخصيته الأقرب إلى النص.

والصفة البارزة في النص هي الرؤيا، وهي تمثل شبكة مترابطة تصل فيما بين النص وعنوانه، وهي سمة ملازمة للشعر منذ نشأته، وثمة صلة بين الشعر والنبوة عند الذين يذهبون إلى أنّ الشعر إلهام، ففي مطلع ملحمة (جلجامش) يردد البطل عبارة (أنا الذي رأى)، ويفتتح هوميروس (الإلياذة) بهذا البيت:

أنشديني، أيتها الآلهة، عن غضب أخيلوس بن بليوس[٧].

ويذهب أفلاطون إلى أنّ الشعر الحقيقي إلهام، (ولكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسّه الهوس الصادر عن ربّات الشعر ظناً منه أن مهارته (الإنسانية) كافية لأن تجعل منه آخر الأمر شاعراً فلا شك أن مصيره الفشل. ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسّهم الهوس)[٨].

ومن هنا كانت الرؤيا ضرورة في الشعر، فالشعر بلا رؤيا نظم وأوزان وصناعة خالصة، ولذلك كان الشعر هوساً وتوهّجاً وانزياحاً عما هو مألوف ليصدم قارئه، ومن هنا تكتسب كلمة (رؤيا) أهميتها في هذه القصيدة، وقد قدّمت في العنوان مكانة فجاءت أولاً، ومنزلة فجاءت خبراً، فكانت بمكانة السيد أو المفتاح الأساس، لتُكسب القناع دلالة مركّبة، وقد اتخذه الشاعر من

وجه قديس نسبه إلى دمشق، فضرب عصفورين بحجر واحد كما يقال، فكلام القديسين والصالحين والأولياء ثقة، وهذا يعزز صحة الكلام ونصيحة الشاعر التي يقدمها من خلال الخطاب الشعري، ومن هنا ينبغي لنا أن نستمع إليه ونسلّم له بما يقول، ثم هو قديس دمشقي، ولذلك تغدو الرسالة ثقة من جهة، ووطنية من جهة أخرى.

تتألف القصيدة من أربعة مقاطع وخاتمة قصيرة في التطويبات.

المقطع الأول:

ليست نبوءةً ولا كابوساً

ها أنا ذا أمامَ المرآة

جاحظُ العينين

أتأمَّلُ أنياباً وراءَ أسناني

ومخالبَ في أطرافِ أصابعي

وشعراً أسودَ غزيراً

يكسو جلدي

وشهوةً لامتصاص الدم تأكُلُني

وأسمعُ حولي العواء في كلِّ مكانْ

ها أنذا أبدأُ بطفلي

ولكنَّ الجيرانَ يقتحمونَ عليَّ الدارَ

فيختلسون مني ساعداً غضّاً

وفماً كحبَّةِ الكرزْ

قلبي على ولدي فيا حجراً

حرَّكْتُهُ لو يسمعُ الحجرُ

الأمهاتُ حَضَرْنَ مائدتي

فمن اللومُ أنا أمِ البشرُ

تلكَ الوليمة من تَعهَّدَهَا

وشهيّتي مِنْ أينَ تُبْتَكَرُ... [٩]

يفاجئ الشاعر قارئه ويصدم أفق انتظاره، فالقناع الذي يتقنّع به يخفي وراءه كائناً مختلفاً اختلافاً جذرياً، وإذا كان صاحب القناع قديساً محباً رائياً وديعاً، فإنَّ الكائن الذي يتخفّى وراءه مصّاص دماء فقد كلّ العلاقات التي تصل بينه وبين الآخر، ولم يبقَ في قلبه أيّ مكان للرحمة أو العطف اللذين كانت الإنسانية تتمتع بهما في الماضي، وقد تحوّل إلى مصّاص دماء وكلب مسعور، وهو يخفي وراء أسنانه أنياباً قاطعة، وقد تحوّلت أظافره إلى مخالب حادة، وكسا جلده شعرٌ أسود غزير، وليس ذلك وحسب، فهو لا يكتفي بالمنظر الخارجي الراعب، وإنّما هناك ما هو فوق ذلك، فقد امتلأ داخله بطوفان من الحقد الأسود على أبناء جلدته، حتى إنه ابتدأ بأعزّ الناس إليه، وهو طفله الذي امتصّ دمه، وهو في الحقيقة يصوّر إنسان هذا العصر الذي فقد كلّ علاقة له بالإنسانية، ثم هو يعترف في اللازمة التي يكررها في مطالع المقاطع الأربعة (ليست نبوءة ولا كابوساً) بأنّه يختلف اختلافاً جذرياً عن صاحب القناع الذي يتقنّع بوجهه، فيصرّح بأن كلامه ليس نبوياً أو كابوساً، وإنّما هو كلام بشري وواقعي، وكأنّ الشاعر يتكئ على قناع نبوي، ويتكلّم كلاماً بشرياً ليثبت أن العصر الذي نعيش فيه مختلف، فإذا كان القدماء يبحثون عن الوداعة والرأفة، فإننا في عصر لا نعرف فيه سوى الفظاظة والمصالح الذاتية والاعتداء على إنسانية الإنسان لتحقيق هذه المصالح، ولذلك وصلت بنا الحال إلى هذه الحال.

المقطع الثاني:

ليست نبوءة ولا كابوساً

ها أنذا أحرقُ كُتُبي وأوراقي

وأتأمَّلُ اللهبَ بنشوةٍ ما بعدها نشوةْ

وأتنشَّقُ الدخانَ

وأعوي كأيِّ ذئبٍ جائعْ

فتردُّ عليَّ الكلابُ المسعورةُ في الشوارعِ

ومنَ الشرفاتِ المجاورةِ

وفي أروقةِ الجامعةِ

والثُكْنَاتِ العسكريةِ

والمكتبةِ الظاهريةِ

وبساتينِ الغوطةِ

والمعاملِ المؤمّمةِ

وبوتيكاتِ القطّاعِ الخاصِّ

فأخافُ قليلاً

ثمَّ أندفعُ إلى رقصةٍ مجنونةٍ

يقودُها أستاذٌ في مادّةِ التربية

كُتُبي مكبَّلة، وقافيتي

خرْقاءُ، والأزهارُ تُحْتَضَرُ

سَقَطَتْ حصوني، وانتهى زَمَنٌ

تُجْدي به الكلماتُ، فانتظروا[١٠]

يكرّر الشاعر اللازمة أولاً، ليؤكّد أنَّ رؤاه واقعية بشرية، وهو يصف في هذا المقطع الفساد الذي حلّ بالحياة ودمّر الحضارة والنفوس، فثمة تناص إشاري إلى ما فعله أبو حيان التوحيدي في أخريات أيامه حين رأى أنَّ ما قام

به من تصنيف وتأليف عبثي في عالم تسوده الفوضى، فأحرق كتبه وأوراقه، وأخذ يتأمل اللهب الذي يتصاعد منها بنشوة عارمة، ويتنشّق الدخان تشفياً وانتقاماً، وليبيّن بعد ذلك الفساد الذي حلّ بالوطن، ويشير من خلال القرائن النصية المتتالية إلى الفساد الذي حلّ بالجامعات والحياة العسكرية والحياة الثقافية المتمثلة اختصاراً بالمكتبة الظاهرية، وثمة إشارات أخرى إلى بساتين الغوطة والمعامل المؤممة وبوتيكات القطاع الخاص التي لا تعرف الرحمة، وهي قرائن نصية تشير إلى حاضرنا، وهذه الفوضى العارمة جعلت المتكلّم يفقد وعيه واتزانه ليدخل في رقصة جنونية، وهذا تناص إشاري إلى رقصة زوربا اليوناني، ثم كان التوعّد بالويل والثبور وبما هو أعظم ودموي.

المقطع الثالث:

ليستْ نبوءةً ولا كابوساً

ها أنذا أتفحَّصُ حفرةً في سريري

وَشَجَرَةً مكانَ المِشْجَبِ

وأغصاناً ذاتَ أشواكٍ

تحجبُ الجدرانَ

وصَخْرَةً تسقطُ فوقَ الوسادةِ

وعقاربَ تخرجُ من الحفرةِ

وأفاعي تزحف من البلاليعِ

ووحوشاً برؤوسٍ متعدّدة

تنطحُ الأبوابَ والجدرانَ

وتقفزُ فوقَ الأنقاض

متّجهة نحوَ فندقِ (الشيراتون)

وأنا أتبعُهَا قافزاً

كي أكونَ الأوّلَ في الوليمة

إنَّ الرياحَ هي التي صرخَتْ

وأنا ألَبِّي الصوتَ فانتشروا

كلُّ الوحوش هُنَا فَوَا فَرَحي

إنَّ الضيوفَ جَميعُهُمْ حَضَرُوا(١١).

يُلاحظ على هذا المقطع أن الوتيرة الإيقاعية قد ارتفعت عما كانت عليه في المقطعين السابقين، فهو يذكّر القارئ على طريقة المسرح البريختي باللازمة، ليؤكّد مرّة ثانية أنّ رؤاه واقعية بشرية، ويتنبّأ بالأهوال العظيمة التي ستُصيب المكان في كابوس عظيم يستعيره من الأدب العبثي والوجودي ومن بعض أعمال كافكا وألبير كامي (الطاعون) التي تصور ثورة الوحوش على الإنسان، وهي وحوش أسطورية برؤوس متعدّدة، وإذا صخرة عظيمة تسقط من لا مكان فوق الوسادة، فتخرج العقارب من الحفرة التي أحدثتها الصخرة، وتزحف الأفاعي من البلاليع، وتهدم الوحوش الأسطورية ما بناه الإنسان، وتقفز فوق الأنقاض إلى فندق الشيراتون ملتقى الطبقة الأرستقراطية في دمشق، وهناك تكون الوليمة الكبرى حيث تلتهم هذه الوحوش والأفاعي ما تيسّر لها من أجساد منعّمة طرية، ويلاحظ على المقطع أن القرائن النصية التي تشير إلى الحاضر المكاني قد اقتصرت على قرينة واحدة (الشيراتون) على خلاف ما جاء في المقطع السابق.

المقطع الرابع:

ليست نبوءةً ولا كابوساً

إنَّ الغابة تشتعِلُ

والأوراقَ الماليَّة من فئة الخمسمئة ليرةٍ

تتطايرُ في (زقاق الجِنّ)

ولا تجدُ من يلقي عليها نظرةً واحدةً

إنَّ الغابةَ تحترقُ

وزيادَ بنَ أبيهِ يتفحَّمُ

وهو يدافعُ عن بابِ المصرفِ المركزيّ

وفيروزَ تَنْهَشُ ابنَها زياداً الأخضرْ

والمآذنُ تُطلقُ قذائفَها نحوَ جبلِ قاسيون

والأرضَ تهتزُّ، وتتشقَّق

والمشايخَ، ولاعبي كرةِ القدمِ

يخوضونَ مباراةً حاميةً

في مدينة (الفيحاء) الرياضيّة

وسيارات (المرسيدس) مليون (S)

تنطلقُ بلا سائقين

في اتجاه البحر الأحمرْ

عينـــــاكَ يوحنّـــــا، أم القــــــدرُ

عينــــاكَ أم مـــــا يخـــــزن البـــــصرُ

صُـــــورٌ أدافعُهــــــا، وتـــــــدفعُني

وأنــــا أصـــيحُ وتهجُـــــمُ الـــــصُّوَرُ

حطّمـــــتُ مرآتـــــي، فـــإذ صُـــوَرُ

المـــــرآةِ أقـــــسى حـــــين تنكـــــسِرُ

مُتَوَحِّـــــــدٌ، والكـــــونُ نافـــــذةٌ

سُـــــدَّتْ فـــــلا شـــــمسٌ ولا قمـــــرُ

مـــــاذا يَهُـــمّ إذا رحلــــتُ أنـــــا

مـــــا دامَ لا يعنــــــيكمُ الـــــسَّفَرُ

عيـــشوا إذن بعـــدي بـــلا فـــزَعَ

وتنبّهُــــوا للوقـــــتِ يـــــا بَـــشَرُ

أو فاقعــــدوا، وكلـــــوا فُتَـــــاتهُمُ

وتَهَيَّئُــــوا للـــــسَّلْخِ يـــــا بَقَـــرُ(١٢)

صور كابوسية متتالية متدافعة للهلع الذي سيصيب مدينة دمشق، وكأنّ هذا النص يتناصّ مع لوحة الحريق العارمة التي رسمها خليل مطران في قصيدته الطويلة (نيرون)، وتعود القرائن النصية إلى الحضور بكثرة وكثافة، الأوراق المالية من فئة الخمسمئة ليرة، وزقاق الجن، والمصرف المركزي، وفيروز التي تنهش ابنها زياداً، والمشايخ، ولاعبو كرة القدم، ومدينة الفيحاء الرياضية، وسيارات المرسيدس، ثم يخاطب الشاعر نفسه على طريقة الالتفاف، والمقطع امتداد للمقطع الذي سبقه في التصوير والتهويل والمبالغة والصور الكابوسية، وهي صور تمتدّ بجذورها إلى رؤيا يوحنا الحبيب ماضياً، وتصل بأغصانها إلى زمننا الذي تشير إليه القرائن النصيّة الكثيرة (الأوراق المالية –زقاق الجن –فيروز –مدينة الفيحاء الرياضية –سيارات المرسيدس).

الخاتمة:

طوبى للديدانِ تُقيمُ دولتَهَا

طوبى للغابةِ المشتعلة تأكلُ نَفْسَهَا

طوبى لملك الغابةِ يستيقظُ على رماد

طوبى للعبيد لم يخسروا شيئاً سوى قيودِهم

طوبى للفقراءِ لم يزدادوا فقراً

إلاَّ لكي يفهموا

أنَّ نظافة العالم بعد الآن

رَهْنٌ بمكانِسِهِمْ(١٣)

هكذا يستقر النص بعد تصاعد الوتيرة الإيقاعية المتواترة، ليُقيم الشاعر عالماً جديداً مكان العالم القديم، يدمّر عالم الفساد والفوضى، ليقيمَ على أنقاضه مدينته الفاضلة أو اليوتوبيا، فكلّ هذا الحريق ليستيقظ ملك الغابة على رماد، وتحرر العبيد، وينهض الفقراء ليكنسوا مدينتهم مما علق بها من فساد الراحلين، وهكذا يعود الكلام البشري ليلتقي مع الكلام النبوي في الهدف، وهو إقامة مدينة العدل والحب.

وهكذا أيضاً رأينا أن الرؤيا الكابوسية تهيمن على مقاطع القصيدة الأربعة، وهي رؤيا فرضتها التأملات الشعرية في الواقع المريض الذي يعيش فيه الشاعر، وتهيمن على النص قرائن كثيرة تشير إلى زمننا وحاضرنا، كما تشير إلى المكان وتحدده بدقة من خلال علامات نصية واضحة (دمشق)، وهكذا أيضاً نجد أن الشاعر قد نجح فعلاً في استخدام القناع استخداماً كلياً بدأت القصيدة به وانتهت به، فحافظ الشاعر على أن يبقى القناع بين الذاتي والموضوعي، وهو يسرد صوته من صوتين: صوت الحاضر وصوت الماضي، ولذلك تنتمي هذه القصيدة بقوة إلى ما يسمى قصيدة القناع.

الهوامش

١- انظر: الموسى د. خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ص٢٠٩-٢١٠.

٢- انظر بعض العيوب الفنية التي يمكن أن يقع فيها بعض الشعراء في استخدام القناع: المرجع السابق، ص ص٢٢٩-٢٣١.

٣- انظر: عصفور، د. جابر: أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي، مجلة فصول، م١، ع٤، يوليو ١٩٨١، ص١٢٤.

٤- انظر: الموسى: بنية القصيدة، ص٢١٠.

٥- وردت أخباره ومقتله في الأناجيل الأربعة وسواها أنظر متى ٣ و١١ و١٤.

٦- أخباره مذكورة في الأناجيل الأربعة وفي سفر أعمال الرسل وفي سفر الرؤيا.

٧- Homère: L,iliade, Ernest Flammarion, éditeur, paris, sans date, p.3.

٨- أفلاطون: فايدروس أو عن الجمال، تر. وتقديم أميرة حلمي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٩، ص٦٨.

وهذا ما هو معروف في الشعر العربي وشياطينه، ثم انتشرت في الشعر الرومانسي...إلخ.

٩- بغدادي، شوقي: رؤيا يوحنا الدمشقي، دائرة الثقافة منظمة التحرير الفلسطينية، دمشق، ط١، ١٩٩٩، ص ص٥ -٦.

١٠- المصدر نفسه، ص ص ٦-٧.

١١- المصدر نفسه، ص ص ٧-٨.

١٢- المصدر نفسه، ص ص ٨-٩.

١٣- المصدر نفسه، ص١٠.

"الجمر"

قصيدة بين شاعرين

تتحدّد تأويلات النص الأدبي بين مرسل ومتلقٍّ يتقاسمان خطوطه وشفراته، ويتّفقان أو لا يتفقان على مسرى معانيه، وبخاصة إذا كان النص إشكالياً أو متعدّد الطبقات النصية، فالمرسل يحدّد غالباً هويته وثقافته ورؤاه وموقفه من خلال الكلام وما وراء الكلام، ولاسيّما ما كان منه صامتاً أو عصيّاً على الإعلان والتصريح، ويحاور المتلقي المرسل إذا كان حاضراً أو النص في غياب المرسل في هوية النص وثقافته وفي رؤاه ومواقفه، وتتوزَّع قصيدة "الجمر"[١] بين مرسل، وهو متلقٍّ أول (الشاعر إبراهيم عباس ياسين) يُعيد إنتاج النص السيابي في القصيدة، ومتلقٍّ ثانٍ ومتعدّد بدءاً من السياب المخاطب في غير مكان من القصيدة (يا بدرُ)، وهو غير مقصود لذاته لغيابه قبل إنجاز القصيدة بما يزيد على ثلث قرن، ومتلقٍّ متعدّد مقصود، وهو جمهور الشعر العربي المعاصر في مطلع الألفية الثالثة.

تنتمي قصيدة "الجمر" إلى عالم مختلف عن عالم السياب على الأقل في موقفه من بغداد، فالمناخ الذي يخيّم على بغداد في شعر السياب يشير إلى أنَّها مدينة ظالمة لا يعرفُ قلبُها الرحمة، وأنَّ لها ربّاً واحداً هو المال، وقد طرد أهلُها إله الروح من حاضرتهم، وتخلَّوا عن أيِّ قيمة، وعبدوا المال واستخدموا النفاق وسيلة إلى ذلك[٢]، وأحالت المدينة الإنسان إلى حفّار للقبور بالأجرة أو مخبر مأجور أو مومس عمياء تبحث من خلال الرذيلة عن طعام

لها، وتحوّلت المدينة إلى وحش أعمى يفترس كلّ من يقترب منه، ولم تكتفِ بالاعتداء على الأحياء، وإنَّما تجاوزت ذلك إلى الاعتداء على الأموات[٣]، حتى إنَّ دم تموز الذي يتفجَّرُ شقائقَ نعمان وقمحاً قد أحالته المدينة إلى ملح وموت عدمي[٤]، ولذلك استبدل السياب ببغداد التي تحوّلت إلى سدوم جديدة اسم المبغى[٥]، في حين أنَّ بغداد في قصيدة "الجمر" من نوع مختلف، فهي الضحية، وهي معرَّضة للذبح، والجزّارون يهيّئون خناجرهم، وهم قادمون من بلدان مختلفة، ومن هنا تحوّلت بغداد من جلاّد قاتل سفاح في شعر السياب إلى قتيل بريء في "الجمر"، ولذلك يدعو الشاعر إبراهيم عباس ياسين شاعره السياب إلى أن يتهيّأ لقيامة أخرى ستعلنُها الدماء، وهي قيامة المظلومين على ظالمهم، ومن هؤلاء حفّارُ القبور والمومسُ العمياء وأطفالُ الملاجئ والأيتام والفقراء والشهداء في ختام "الجمر" (ص ٥٦)، وكأنَّ الشاعر ياسين يحاور الشاعر الأوّل، ويُحاجُجه في الظلم الذي وقع على بغداد في قصائده.

في قصيدة "الجمر" مكوّنات نصّية واضحة، فهي عمارةٌ جديدة بحجارة قديمة نحتَها إبراهيم عباس ياسين، وكأننا إزاءَ معارضةٍ أو نقيضةٍ، ولكنها لا تخلو من إعجاب شديد بشاعرية السياب، وقد أهداهُ ياسين قصيدته (إلى بدر شاكر السياب) لإيمانه بأنه كان وما يزال الرمزَ الشعريَّ الأعظم بين شعراء العراق، ولذلك كانت الإشاراتُ النصيةُ إلى قصائده وإليه كثيرةً، وهي تتوزَّع على جغرافية القصيدة، وتهيمن على سواها هيمنة واضحة منذ المطلع إلى الخاتمة، ويحدّد إبراهيم عباس ياسين المكان منذ البداية، كما يحدّد مسيرته إلى الشاعر من خلال معالم الطريق، وكأنَّه يُعيد على مسامعنا الطريقَ التي كان ينتهجُها شاعرُ المديح في الأزمنة الغابرة إلى ممدوحه، فاتخذ ياسين دورَ هذا الشاعر في القصيدة العمودية، وتنازل للسياب الغائب الحاضر عن دور الممدوح، سواء أكان ملكاً لعطاء المال أو ا لشعر أم كان أحد أرباب الأولمب يوزّع هباته الشعرية على أهل الموهبة:

قَمَرٌ على بَغْدَادَ يَسْفَحُ ماءَهُ الْفِضِّيَّ

ساريةٌ تُضَوِّئُ - في الطريقِ إليكَ -

صحراءَ الغِيابِ، قَرَنْفُلَهْ

بِدَمي تُهَيِّئُ ما تَيَسَّرَ من مواويل النخيلِ

ومن تراتيلِ البلادِ المقبِلَهْ (ص ٤٧)

فبغدادُ المكانُ منارةٌ بهذا القمر السيابيّ، وهو يطلّ على بغداد الحضارة والمجد، وكأنَّه غير القمر الذي كان يطلّ على هذه المدينة ليفضح ما فيها من فجور، أو كأنَّ قمر السياب كان نذيراً لما حدث في بغداد الراهن، أو كأنَّ السياب كان يتمنَّى على بغداد أن تغتسل من خطاياها، وأن تنتظر المخلّص ليفديها بدمه الطاهر، فتتحوّل من مومس إلى ماجدة، ويزداد حينذاك القمر السيابيُّ نصاعةً وطهراً، ليدخل النص الجديد في محاورات نصية متتالية مع نصوص السياب المعروفة:

زمنٌ طويلٌ

من رمادِ العمر مرَّ،

ولم أزلْ جسداً يُسَافرُ

في مَهَبِّ الليلِ مشتعلاً،

وجرحاً لائباً من عهدِ بابلْ

يا بدرُ.. هاأنذا أكُبِّرُ في منافي الصَّمْتِ

تشربُ صرختي الحمراءَ عاصفةٌ

ويُرجِعُها الصَّدى الباكي إليَّ

كأنَّها رَجْعُ النشيجْ

فأراكَ - رغم الموتِ - في حَلَكِ المآتمِ

كالغريبِ على الخليجْ (ص ٤٨)

يذكّرنا هذا المقطع بقصيدة "غريب على الخليج"، ومحنة السياب في بلاد الغربة يعاني ما عاناه، ويحنّ إلى المكان -العراق، وكأنه- وهو مطارد - يرى عراقاً أجمل، العراق الأم، وليس ذلك وحسب، وإنما يرى العراق كلّ العراق، وقد اغتسل مما علق به من شوائبَ اجتماعية وسياسية وثقافية:

صَوْتٌ تَفَجَّرَ في قرارةِ نفسيَ الثكلى:عراق،

كالمدِّ يَصْعَدُ، كالسَّحابةِ، كالدموعِ إلى العيونْ

الريحُ تَصْرُخُ بي: عراقْ

والموجُ يُعْوِلُ بي: عِرَاقُ، عراقُ، لَيْسَ سِوى عراقْ!

البحرُ أوسعُ ما يكونُ وأنتَ أبعدُ ما تكونْ

والبحرُ دُونَكَ يا عراقْ (٦) .

ثمَّ تشتبكُ التعالقاتُ النصية اشتباكاً عضويّاً، وتنثال نصوصُ السياب والإشاراتُ إليها انثيالاً بحيث لا تترك مجالاً لأن يلتقط القارئُ أنفاسه، فالشاعرُ الحفيدُ في عصر السرعة، وهو يتنقّل ضمن هذه الإشارات سريعاً، ولا يحطّ في المكان طويلاً، وكأنَّه يقلِّب صفحات ديوان السياب تقليباً ليعودَ إلى صوته، وتزداد حركةُ القصيدة حِدّةً، ويتغلّب الإيقاع نتيجة لما يراهُ الشاعرُ الحفيد، فهو في سباق مع الهموم وعلى عجلة من أمره لإخبار السياب بما سيحدثُ في القريب العاجل، وبخاصة أن البحر تفلحه البوارج الأمريكية، والمصيبة قادمة لا محالة:

عَيْنَاكَ قُبَّرتانِ حائرتَانِ

لا غيمٌ لِوَجْهِكَ لا فَضَاءُ..

ويداكَ أغنيتانِ تبتهلانِ

أنْ يَنْشَقَّ فجرٌ عن لآلئهِ

وَيَنْبَجِسَ الضياءُ

لكنَّ روحَ القدسِ لم يَمْسُسْ

مَوَاجِعَكَ الطريَّةَ،

لم يُهَدْهِدْكَ الصَّبَاحُ ولا المساءُ

هي غُرْبةٌ - يا بدرُ - تنكفئُ النجومُ

على شواطئِها وتنفطرُ السَّماءُ

لا الليلُ يُدْرِكُهُ النَّهارُ،

ولا النهارُ يؤوبُ من تَرْحَالِهِ الأبديِّ،

لا أقمارَ نُوقِدُها،

ولا شمساً فَنَعْبُدُها، غُثَاءُ..

ولَوَ انَّنا كالسَّيْلِ، كالإِعْصَارِ،

لكنَّا غُثَاءُ

والبحرُ تَفْلَحُهُ البوارجُ،

والسَّمَاءُ يسيلُ معدنُها الثقيلُ،

أقولُ: تلكَ مشيئةُ الظلْماءِ،

تجري الرِّيحُ فيما عُصْبَةُ الشَّيْطانِ شاؤوا (ص ٤٨ - ٥٠)

في هذا المقطع إشاراتٌ نصية واضحة ومباشرة، وأخرى دفينة مضمرة تحتاج إلى مَنْ ينقّب عنها، فمن الأولى "عيناكِ غابتا نخيل" و"كالبحرِ سرّحَ اليدينِ فوقَهُ المساء"، وإشارات أخرى إلى قصيدة "غريب على الخليج" و"رحل النهار"، وإشارة أخرى إلى قصيدة "الأسلحة والأطفال": "وينهلُّ كالغيث، ملءَ الفضاء -رصاصٌ ونارٌ ووجهُ السماء- عبوسٌ لِمَا اصْطَكَّ فيه الحديد". فضلاً عن بيت المتنبي:

مـــا كـــلُّ مـــا يتمنَّـــى المـــرءُ يدركُـــهُ

تجـري الرّيــاحُ بمــا لا تــشتهي الــسّفنُ

وتستمرّ اللعبةُ الشعريةُ الإشــارية إلى عنوانات قصائــد السياب "شناشيل ابنة الجلبي" و"منازل الأقنان" (ص ٥٢) و"قافلة الضياع" (ص ٥٣) و"حفّار القبور" و"المومس العمياء" (ص ٥٦)، ثم هناك إشارات إلى شخصيات خصَّها السياب بقصائد مستقلّة، كالمخبر (ص ٥٣)، وإشارة إلى الطفل السياب حول قبر أمه (ص ٥٤)، وثمة إشارات أخرى إلى سفر التكوين (٤٧)، وآياتٍ من القرآن الكريم من سورتي الإسراء ومريم (ص ٥٠، وص ٥٥)، ولكنَّ اللافت للنظر أن إبراهيم عباس ياسين استطاع أن يعبّر بالذاتي عن العام، فقصائد السياب في خطابه للنبي أيوب ذات مرجع مرضي وذاتي، وبخاصة في قصيدتيه "قالوا لأيوب" و"سفر أيوب"، ولكن إبراهيم عباس ياسين رأى في خلاص أيوب خلاصَ الأمة، فقال:

لا فجـــــــــرَ.. لا لُقْيـــــــا

حيــــــثُ الــــــضحى مــــــصلوبْ

يحيـــــــــا.. ولا يحيـــــــا

فـــــــوقَ الـــــدجى أيـــــوبْ

يـــــصيحُ مــــن منفـــــاهْ

فـــــي وحــــشةِ الــــدربِ:

اللهُ.. يـــــــــــــا اللهْ!

"ماذا جنــى شــعبي؟"(ص ص ٥١ ــ ٥٢)

وتنتهي قصيدة "الجمر" - رغم اختلاف الزمنين والتجربتين- إلى اتفاق في الرؤية وإيمان جازم بأنَّ النصر حليف الشعوب والثورات، ويلتقي الشاعران حول نهاية هذه القصيدة:

لا لم أكُنْ يوماً سوى شَبَحٍ

منَ الأشباحِ في مدنِ الجراحِ،

فكيف لي أن أستوي

بشراً سَوِيًّا؟

واليومُ تختلطُ الممالكُ بالممالكِ،

والمسالكُ بالمسالكِ،

فالْتَصِقْ برياحِ روحِكَ..

وانتبذْ رُكْناً قصيًّا

أو.. لا فَقُمْ يا بدرُ..

أنذرْ باللظى الصحراءَ..

كبِّرْ بالذينَ قلوبُهُمْ غَضَبٌ

وأعْيُنُهُمْ رجاءُ

سَيَجِيئُكَ الفقراءُ والشُّهَدَاءُ..

(حفَّارُ القبورِ) (المومسُ العمياءُ)..

أطفالُ الملاجئِ والنساءُ..

ويجيئُكَ الأيتامُ...

إن الساعة اقتربت

وإن قيامةً أخرى

ستُعْلِنُهَا الدماءُ. (ص ص ٥٥ ــ ٥٦).

وبعد، فإنّ استدعاء أيّ نصّ في نصّ جديدٍ مهما يكن جنسه الأدبي يعني أولاً أنّ هذا النص مازال حيّاً وقابلاً لإعادة التشكيل من جهة، وهو فاعل بحضوره من جهة أخرى، فالنصوص التي تخترق أزمنتها إلى أزمنة

أخرى قليلة عند الشعوب، ومنها "الإلياذة" و"الأوديسة" و"أوديب ملكاً"، و"الكوميديا الإلهية" و"هاملت" في الغرب، و"الكتب المقدسة" و"ألف ليلة وليلة" و"شعر المتنبي" عند العرب، وهو ذا إبراهيم عباس ياسين ينظر إلى الواقع العراقي الراهن من خلال شعر السياب، وكأنَّه مرآة صالحة لهذا الاستدعاء، وهذه القراءة بعد أن مضى على إنتاجه حوالي نصف قرن، صحيح أن ياسين يردّ على السياب أو يعارضه في موقفه من بغداد، فكلا الشاعرين ينظر إليها من زاوية مختلفة وفي ظرف مختلف، ولكنَّ الصحيح أيضاً أن ياسين متأثر بقصائد السياب ومعجب بتلك الشاعرية الفذّة، والمعارضة في الموقف ليس غير ذلك، وإلاَّ فلماذا لم يذهب الشاعر ياسين إلى غير السياب ليستضيفه في قصيدته "الجمر"، والشعراء العرب كثر في العراق ومصر وسورية ولبنان؟ ومن هنا كانت الإشارات النصية في القصيدة الجديدة إشارات إلى مادة أوليّة فاعلة بحضورها الشعري، وكانت قصيدة "الجمر" إعادة إنتاج لهذه الإشارات وقراءة جديدة لها.

هوامش

١- القصيدة في مجموعة: كأنَّكِ أنثى النهار الأخير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص ص ٤٧ - ٥٦، والإشارة في المتن إلى صفحات القصيدة.

٢- انظر قصيدة "جيكور والمدينة" - ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ص ٤١٤ - ٤١٩.

٣- انظر قصيدة "أم البروم"، ديوان السياب، ص ص ١٣٠- ١٣٤.

٤- انظر قصيدة "تموز جيكور" -ديوانه، ص ص ٤١٠ - ٤١٣، وقصيدة "جيكور والمدينة" ص ص ٤١٤ - ٤١٩.

٥- انظر قصيدة "المبغى"، ديوان السياب، ص ص ٤٤٩ - ٤٥٢.

٦- ديوان السياب، ص ص ٣١٧ - ٣١٨.

المكتبة

أولاً: المصادر:

الكتاب المقدس - القرآن الكريم

- ابن أبي ربيعة، عمر:ديوانه، إعداد وتح. علي ملكي، دار الفكر للجميع ودار الرأي العام، بيروت، د.ت.
- أبو ريشة، عمر: ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨.
- أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت، ط٣، ١٩٦٢.
- الأعشى: ديوانه، شرح د.م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، ١٩٥٠.
- البرادعي، خالد محيي الدين: ملحمة محمد، المبدعون للدراسات والتأليف والترجمة والنشر، بيرود، ط١، ٢٠٠٨.
- البزم، محمد: ديوانه، ضبطه شرحه سليم الزركلي وعدنان مردم بك، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦١.
- بغدادي، شوقي: رؤيا يوحنا الدمشقي، دائرة الثقافة- منظمة التحرير الفلسطينية، دمشق، ط١، ١٩٩٩.
- جبران، جبران خليل: المجموعة العربية، دار صادر، بيروت، ١٩٤٩.
- جبري، شفيق: نوح العندليب، وشرحه وأشرف على طباعته قدري الحكيم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٤.

- الخنساء: شرح ديوان الخنساء، دار التراث، بيروت ١٩٦٨.
- رزق، لويس: مارد الزنبق أغفى، دار المجد للطباعة، دمشق، د.ت.
- السندوبي، حسن: شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم ويليه أخبار النوابغ وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، المكتبة الثقافية، بيروت، ط٧، ١٩٨٢.
- السياب، بدر شاكر: ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- الشابي، أبو القاسم: ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- عمران، محمد: أغان على جدار جليدي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٨.
- قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة (١)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١٢، ١٩٨٣.
- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٤، ١٩٨٢.
- الماغوط، محمد: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- سيّاف الزهور، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠١.
- المتنبي: شرح ديوانه، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠.
- محمد، نديم: آفاق، المطبعة الأهلية، حماة، ١٩٥٨.
- آلام (١ و ٢ و ٣) ، دار الحقائق، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
- فراشات وعناكب، دار المعجم العربي، بيروت، ١٩٥٥.
- مطران خليل: ديوانه، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٥.
- النابغة الذبياني: ديوانه (صنعة ابن السكيت)، تح. د. شكري فيصل، دار الفكر، ١٩٦٨.

- ياسين إبراهيم عباس: كأنك أنثى النهار الأخير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

ثانياً المراجع:

- الآمدي: الموازنة بين الطائيين، تح. السيد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.
- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر. وتح. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٢.
- إسبر، أمين محمد: نديم محمد، دار الأهالي، دمشق، ط١، ١٩٩٤.
- أفلاطون: فايدروس أو عن الجمال. تر. وتقديم أميرة حلمي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٩.
- إيكو، أمبرتو: القارئ في الحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ١٩٩٦.
- بيلنسكي، ف.غ: نصوص مختارة، تر. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٠.
- تودوروف: ميخائيل باختين - المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
- الحاوي، إيليا: بدوي الجبل شاعر الأناشيد والمراثي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١.
- حسن، جميل: نديم محمد سيرة حياة وقراءة شعر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠.
- الدهان، د. سامي: الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت، ط٢، ١٩٦٨.
- ساعي، د. بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨م.

- ستيس، ولترت: معنى الجمال - نظرية في الاستطيقا، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

- سلامة، بولس: الصراع في الوجود، دار المعارف بمصر، ١٩٥٢.

- شامر، جان - ماري: نظرية الأجناس الأدبية، تر. عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٩٩)، ١٩٩٤.

- صبحي، محيي الدين: نزار قباني شاعراً وإنساناً،دار الآداب، بيروت،ط١، ١٩٨٥.

- صليبا، د. جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢.

- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

- عتمان، د. أحمد: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً (سلسلة عالم المعرفة- ٧٧)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ١٩٨٤.

- عثمان، هاشم: بدوي الجبل آثار وقصائد مجهولة، دار رياض نجيب الريس، بيروت ١٩٨٨.

- عثمان، هاشم: عمر أبو ريشة - آثار مجهولة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣.

- علوش، د. سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب، اللبناني - بيروت، وسوشبريس - الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

- عياد، محمد شكري: البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء الكتاب، مصر، ط٣، ١٩٩٧.

- فانسان، م.سي: نظرية الأنواع الأدبية، تر. د.حسن عون، مطبعة رويال، الإسكندرية، ١٩٥٤.

- قنبس، أكرم جميل: بدوي الجبل شاعر العربية والعرب، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٠.
- القنطار، سيف الدين، بدوي الجبل دراسة في حياته وشعره، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨.
- كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٦.
- كروتشه، بندتو، علم الجمال، تر. نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم، دمشق، ١٩٦٣.
- لحمداني، د. حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٣، ٢٠٠٠.
- مجهول المؤلف، ألف ليلة وليلة، دار الهدى الوطنية، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- مريدن، د. عزيزة: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق ط١، ١٩٨٤.
- مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، د.ت.
- المناصرة، عزّ الدين: إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
- مندور، د.محمد: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٨.
- الموسى، د. خليل: بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- الموسى، د. خليل: خليل مطران شاعر العصر الحديث، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- الموسى، د. خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

- الموسى، د.خليل، قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠١.

- الميداني، مجمع الأمثال، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د.ت.

- نعيمة، ميخائيل: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١٤، ١٩٩٨.

- هيغل: فن الشعر،تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.

ثالثاً - الكتب الفرنسية:

-Beaudelaire: les fleurs du mal, le livre de poche, paris, 1972.

-COHen, jean: structure du langage poétique, flammarion, paris, 1966.

-Genette, Gérard: Palimpsestes (la littérature au second degré) éd. Seuil, 1982.

-HOMère: l'iliade, ernest flammarion, éditeur paris, sans date.

-Hugo, Victor: les contemplations, Geneve, tirées des editions Michel levy fréres Hetzelet pagnerre, paris 1857.

-Musset, Alfred de: oevres complétes, seuil, paris

-Musset, Alfred de: pages choisies (1), librairie larousse paris.

-Prévert, jaques: paroles, le livre de poche, Gallimard, 1949.

-Samoyault, Tiphaine: l'intertextualité (mémoire de la littérature), Nathan, paris, 2001.

-Vigny, Alfred de: poésies choisies, classique larousse, 1935.

-Vigny, Alfred de: poésies complètes, granier, paris, 1953.

رابعاً: المقالات:

- أبو هيف، د. عبد الله: تقنية القناع في النقد الأدبي، الموقف الأدبي، ع ٣٩٦، نيسان ٢٠٠٤.
- جبوري غزول، فريال، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، م١٢، ع٤، شتاء، ١٩٩٤.
- الخال، يوسف: مفهوم القصيدة، شعر، س ٧، ع٢٧، ١٩٦٣.
- الطنطاوي، علي: مجلة الرسالة، العدد ٦٦١، مارس ١٩٤٦.
- عصفور، د. جابر: أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي، مجلة فصول، م١، ع٤، يوليو ١٩٨١.
- كلينتون، جيروم: الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة، تر. محمد يحيى، فصول، م١٢، ع٤، شتاء ١٩٩٤.
- الموسى، د. خليل: ألفريد دي موسيه شاعر الرومانسية، الأسبوع الأدبي، ع ٨٨٢، تاريخ ٨/ ١١/ ٢٠٠٣.
- الموسى، د. خليل، تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، م١٥، ع٣، ١٩٩٩.
- الموسى، د. خليل: سمات الملحمة الغنائية في شعر عنترة، مجلة "الخفجي" س ٢٠، أيار ١٩٩٠.
- الموسى، د. خليل: صورة المرأة في الشعر الرومانسي - دراسة مقارنة بين الشعر الفرنسي والشعر العربي الرومانسيين، الموقف الأدبي، ع٢٤٤، آب ١٩٩١.
- الموسى، د. خليل، نديم محمد شاعر الألم الرومانسي، الأسبوع الأدبي، ع ٢١٥، ٣١ أيار، ١٩٩١.
- نوفاليس: فن الشعر، تر. رشيد حبشي، مواقف، ع ٢٤ - ٢٥، ١٩٧٢-١٩٧٣.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفهرس

الصفحة

القسم الأول

قراءات نصية لخمسة شعراء

الصفحة

د. خليل الموسى

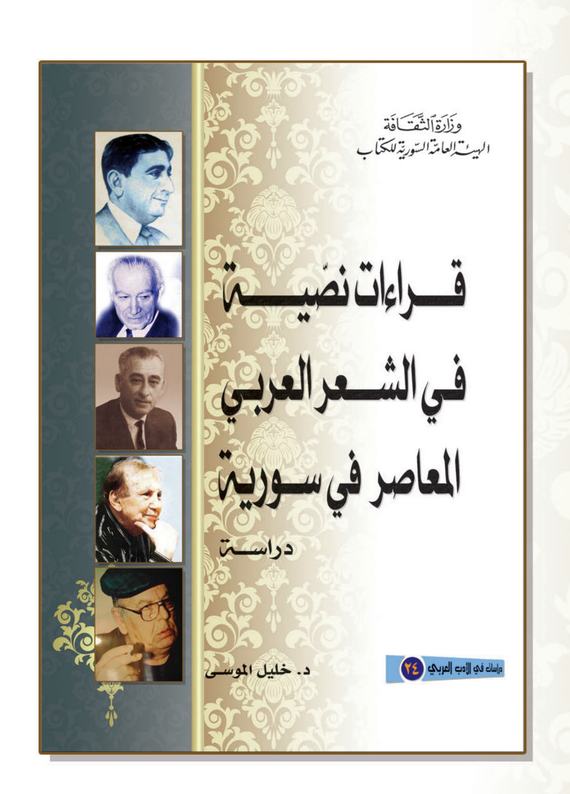
- ناقد وشاعر وأستاذ جامعي.
- بدأ بنشر قصائده ومقالاته ودراساته في الدوريات العربية منذ مطلع السبعينيات من القرن الماضي، وما زال قسم كبير منها لم يُنشر في كتاب.
- شارك في ندوات ومؤتمرات محلّية وعربية ودولية.
- أشرف على عشرات الأطاريح الجامعية في الجامعات السورية وجامعة الملك فيصل (السعودية) وبعض الجامعات اللبنانية، وناقش عدداً كبيراً منها في هذه الجامعات وسواها، ومنها جامعة صنعاء.
- له ما يزيد على ثلاثين كتاباً منشوراً (شعر – نقد – فكر).



الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

الهيئة العامة السورية للكتاب







www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ١٩٠ ل.س أو ما يعادلها